Félix Gómez-Urda

ESCRIBIR

Notas de un viaje a la autoetnografía

Las Hedonistas
Libros Lindos

Esta obra es parte del proyecto de investigación La escritura emancipada: Poéticas de la Performatividad*, desarrollado entre enero de 2020 y julio de 2021 con un contrato posdoctoral de la Universidad Complutense de Madrid financiado por la Fundación Santander Universidades.*

Primera edición: diciembre de 2021

Ilustración de portada realizada por el autor a partir de un objeto de artesanía mexica.

Edición a cargo de Félix Gómez-Urda para Las Hedonistas

Gutenberg, 22
28014-MADRID

ISBN: 978-84-09-33625-8
Depósito Legal: M-34121-2021

Impreso en España

ESCRIBIR

Notas de un viaje a la autoetnografía

Félix Gómez-Urda

LA INVENCIÓN DE LA ESCRITURA (PRELUDIO)

El mito cuenta que Theuth, el dios egipcio creador de la magia, se presentó ante Thamus, padre y rey de todos los dioses de Egipto, para ofrecerle un nuevo prodigio: el arte de la escritura. Theuth estaba convencido de que su creación supondría un gran paso adelante para los humanos. —Este conocimiento, oh rey, hará más sabios y memoriosos a los egipcios, pues el invento es un *phármakon* para la memoria y la sabiduría —dijo. Thamus observó cuidadosamente el nuevo artefacto, lo estudió con detenimiento y finalmente concluyó: —¡Oh, Theuth! A unos les es dado crear arte, a otros juzgar qué de daño o de provecho aportará a los que pretendan hacer uso de él. Y ahora tú, precisamente, padre que eres de las letras, por apego a ellas, les atribuyes poderes contrarios a los que tienen. Porque al descuidar la memoria es olvido lo que producirán en el alma de quienes las aprendan ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde adentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es un *phármakon* lo que has hallado, sino un simple recordatorio. Apariencia de sabiduría es lo que proporcionará, que no verdad. Porque habiendo oído muchas cosas sin aprenderlas, parecerá que tienen muchos conocimientos, siendo al contrario en la mayoría de los casos totalmente ignorantes, y difíciles además de tratar, porque acabarán por convertirse en sabios aparentes en lugar de sabios de verdad...

Platón ilustra así en *Fedro* sus reticencias sobre las virtudes de la escritura, a la que menosprecia en relación con la retórica. En plena madurez, Platón argumenta la inutilidad del arte de escribir e incluso llega a negar sus propios textos. "La medida preventiva más acertada será la de no escribir —dice Platón— sino aprendérselo todo de memoria. Por esta razón, nunca

jamás he escrito yo mismo acerca de estas cuestiones; no hay ninguna obra de Platón y jamás la habrá. Lo que actualmente se designa con este nombre es de Sócrates, escrito en el tiempo de su hermosa juventud". Platón se oculta así detrás del maestro, pero su desconfianza en la escritura se extiende a todas las técnicas para la creación de ficción. En *La República* Platón expulsa a los poetas de la ciudad ideal —y también a los artistas, a los cómicos, a los actores, a los charlatanes y a las brujas— por que los considera gente irracional que sobra en la polis idónea.

Platón tira la letra y esconde la mano: reniega de la escritura, artificio sobre el que debe prevalecer el poder de la memoria y el razonamiento, el *logos,* que deber ser tutelado por una figura paterna, representada en el mito por Thamus, padre de todos los dioses. Así, el logos se presenta como una figura filial e indefensa que necesita la protección del padre para existir; sin su custodia la razón puede ser destruida. Lo que habría de servir para actuar como *phármakon* de la memoria, para Platón es solo un mero recordatorio. Es más, la cura puede ser mortal. La droga beneficiosa que organiza el conocimiento puede asesinar el discurso y la capacidad verbal. La escritura es falsa apariencia de sabiduría, producto de hechiceras, engaño visual, como la pintura, una ilusión de realidad.

El término griego *phármakon* presenta tres significados distintos: remedio, veneno y chivo expiatorio. El primer y segundo sentido se refieren al significado en farmacología y toxicología que denota cualquier droga o veneno, mientras que el tercero se refiere al ritual *phármakos* del sacrificio humano. El *phármakos, o* ritual de purificación, tenía lugar en la Grecia antigua: una persona era escogida y arrastrada fuera de la ciudad, donde tenía lugar un sacrificio que podía desembocar en la muerte. Esta víctima cargaba con todos los males de la comunidad; su expulsión –o asesinato– debía servir para

congraciar al pueblo con los dioses y purgar la ciudad del mal que la aquejaba.

Phármakon o *phármakos*, la polémica por la prevalencia del lenguaje verbal sobre la escritura viaja desde Platón y atraviesa la filosofía del siglo XX. En sus investigaciones sobre los enunciados performativos el filósofo del lenguaje John L. Austin niega a la escritura, y a la ficción, su potencia performativa; llama a la ficción: *decoloraciones del lenguaje,* lenguaje vacío, poco serio. Austin había sostenido que al realizar una promesa no estamos emitiendo nuestras palabras de modo retorcido, como se hace en una obra de teatro, ni haciendo una metáfora, ni hablando irónicamente, ni contando un chiste, emisiones que son realizadas en un contexto particular, como lo es un escenario. Austin abrió un debate formidable y hay que agradecerle muchas de las ideas que han venido después de él.

En su obra *Siempre bienvenidos* John Berger dice que la portada y la contraportada de un libro son como el tejado que ampara las paredes de una casa. El corazón y las palabras que aparecen en la cubierta de este libro albergan una investigación sobre la escritura y, a la vez, dan cobijo a la escritura de esa investigación. Desoyendo las consejas de Platón las siguientes páginas representan un tiempo de búsqueda sobre qué escribir y cómo y cuándo resulta inevitable hacerlo. Las paredes de esta casa porosa se abren a un espacio de libertad performativa que tensiona los límites entre la literatura académica, el texto divulgativo y el ensayo para confirmar, una vez más, que lo personal es político.

Madrid, diciembre de 2021

ESCRIBIR

Notas de un viaje a la autoetnografía

A Mercedes Gómez-Urda,
mi inspiración



El Cuaderno de la Schönleinstrasse

¿Cómo abstraerse de la amenaza durante la Primavera Negra del año 2020? ¿Quién fue capaz de ignorar su carga de miedo, enfermedad y muerte? Cuando escucho a escritores y artistas, o a personas anónimas y cercanas, decir que echan de menos el confinamiento, o que estuvieron muy a gusto en esa soledad tan creativa, siento la misma repulsión que al oír las estúpidas declaraciones negacionistas del COVID o el griterío de las huestes antivacunas. Me parecen la expresión de un egoísmo miserable.

Aunque los primeros días traté de vivir y mantener la calma, y aplaudir a las ocho de la tarde asomado al balcón con mi pareja, aquel fue un tiempo nefasto que solo generó en mí una ansiedad creciente por el peligro que acechaba a las personas mayores de mi familia, y por el sufrimiento de las familias de los miles de muertos que cada día subían al marcador electrónico del Johns Hopkins Coronavirus Resource Center. Para soportar la parada de la vida, y dada mi condición de investigador social pendiente de realizar una estancia internacional, comencé a escribir un cuaderno de notas sobre mi propia experiencia en medio de la pandemia. Pensé que quizás me podría servir de ellas cuando redactara el informe final de mi primera etapa posdoctoral, que había comenzado un par de meses antes, el uno de enero de 2020. A las pocas semanas de enfrentar esta tarea mi anhelo más inmediato, más allá de la voluntad de sentarme a escribir, fue la huida. Aún así, y ante la imposibilidad de escapar por ningún medio, me propuse sostener una mirada activa sobre la evolución de los acontecimientos y dar cuenta de cómo me afectaban a mí —y a mi entorno social y familiar— y como incidían también en la investigación sobre la escritura que intentaba realizar. El instrumento con el que cada una de nosotras tocaba el mundo debía seguir sonando, aunque la nave Europa se hundiera de nuevo ante nuestros ojos.

Enseguida descubrí que el deseo de huir físicamente de mi mesa de trabajo era más fuerte que yo. El lugar favorito para mi huida de Madrid lo representaba idealmente la ciudad-estado de Berlín, no solo por la calidad y la cantidad de centros de investigación de alto nivel que ya justificaban el viaje a la capital alemana, sino por una razón más personal: Miguel Ángel Fernández y Belén Alarcón, una pareja de artistas españoles muy cercanos a mí, vivían allí desde 2006. Al *Mimi* y a la *Belen* –así, con la contracción y sin acento– los considero personas de mi propia familia, la que uno se construye a lo largo de la vida. Los conocí hace más de veinte años, cuando yo era profesor de diseño editorial en Madrid y ellos terminaban la licenciatura de Bellas Artes en la Complutense, luego trabajamos juntos durante varios años en el Festival Internacional de Jóvenes Realizadores de Granada. Habíamos vivido experiencias iniciáticas. Habíamos conversado mucho. Estaba deseando encontrarme otra vez con ellos.

***

El Ibero-Americanisches Institut (IAI)[i] de Berlín es un centro interdisciplinar que se ocupa de fomentar y mantener relaciones académicas en el ámbito de la investigación política, social y cultural entre Alemania y los países latinoamericanos, más España y Portugal. A mediados de febrero de 2020 envié un correo electrónico a la atención de su directora, Bárbara Göbel, en donde explicaba mis intenciones y rogaba una carta de invitación para realizar una estancia posdoctoral de seis meses en el IAI. A primeros de marzo de 2020, cuando el coronavirus no había mostrado todavía sus efectos devastadores, recibí un amable correo de Friedhelm Schmidt-Welle, investigador responsable de su departamento de

Estudios Culturales, que me escribía por delegación de Göbel; el mail llevaba una carta anexa con la invitación del *Ibero*. La dicha que produjo ese feliz suceso solamente duró unos días. Una semana más tarde recibí la notificación de la suspensión oficial de todas las estancias de investigación en el IAI mediante otro correo electrónico, firmado esta vez por su director científico, el Dr. Peter Birle. Mis clases presenciales en la Facultad de Periodismo de la Universidad Complutense de Madrid también se cancelaron *sine die*. La movilidad internacional quedó en suspenso hasta nuevo aviso.

El día catorce de marzo de 2020, con la justificación de dar cobertura legal a las decisiones del Gobierno, el presidente Pedro Sánchez declaró el estado de alarma. La primera medida adoptada para frenar el avance del virus, muy contestada por algunas voces, fue la imposición de un confinamiento domiciliario inédito, y de su trasunto, el distanciamiento social. El miedo al contagio —y a la muerte— se extendió tan rápidamente como la propia pandemia. La crisis sanitaria mundial pasó a ser el tema principal de las conversaciones virtuales, modo de comunicación que se configuró como vínculo entre las familias y amigos que no habitaban bajo el mismo techo. Mediante una amplísima gama de tecnologías, con enormes beneficios económicos para las empresas del sector, se socializaba la creciente angustia de la ciudadanía. La actividad laboral y económica se paralizó prácticamente por completo, solo se podía salir a la calle para comprar, acto sencillo que, sin embargo, se convirtió en una proeza para las personas más vulnerables. ¡Prohibido salir de casa! Stop machines! Kontakt verbotten!

***

La escritura autoetnográfica es la tecnología que permite al investigador registrar lo que observa en una sociedad —y en una cultura— y ser al mismo tiempo objeto de su propia observación en el trabajo de campo: su yo forma parte de la representación descrita en el material. Esa primera persona desde la que se escribe convive con terceras personas, individuos o grupos con los que confronta su *ser ahí;* instituciones diversas, públicas y privadas, alianzas y enfrentamientos de los que surgen ideas nuevas, pero también conflictos. Esas situaciones, a veces dramáticas, son las que forman el cuerpo de la escritura autoetnográfica.

La presencia positiva del investigador en el texto que desarrolla es conflictiva, su yo protagonista tensa el debate en la escritura con el genérico ‘nosotros’, forma pronominal ambigua que representaría tanto a la persona que indaga como al grupo estudiado, o a un conjunto mucho más amplio todavía, el que compone la familia universal de investigadores sociales. Adorno recomendaba adoptar una actitud vigilante a la hora de escribir desde este plural de modestia con el que se juega en cierto tipo de escritura, sugería ser precavido con su uso; a veces detrás de ese nosotros, o nosotras, de inocente apariencia, se camufla el Mal. Decía Adorno que hablar de un nosotros con el cual nos identificamos puede implicar una complicidad indeseable con ese posible Mal. Advertía sobre el engaño de creer que sería factible conseguir algo positivo, lograr hallazgos, avances teóricos y prácticos, mediante buena voluntad y disposición para la acción común, cuando —señala— la identificación con las personas de aparente buena voluntad bien puede servir para encubrir una forma de la maldad. Y la peor seducción del mal, dejaba escrito Kafka en los *Aforismos de Zürau*, es la provocación al combate.

Cuando se habla en primera persona del plural, además de la posible complicidad con el Mal de la que advierte Adorno, se puede incurrir en una despersonalización problemática. Las características textuales que operan a la hora de producir ese efecto en la escritura —la supresión del pronombre de primera persona del singular, las habituales construcciones en pasiva o unas frías descripciones detonativas— conforman un tipo estándar de narrativa perfectamente reconocible en el subgénero de la literatura académica. Esa pretendida objetividad, y por lo tanto la ausencia de un punto de vista parcial sobre el objeto de observación, considera la escritura como una interpretación o traducción impersonal, una descripción ordenada de datos compilados mediante una serie de actividades metodológicamente certificadas y reguladas con la que el científico da cuenta de sus observaciones e inferencias.

György Markus describe al investigador que se mantiene al margen de su obra escrita como a un científico desagregado de sus resultados, sin marca alguna de identificación personal, más allá de su firma y la breve reseña que acredita su origen y su competencia personal[ii]. Un emisor de información codificada que se parapeta detrás de las métricas obedeciendo a los estándares de un mercado académico globalizado.

***

Investigo con la convicción profunda de que toda obra escrita, ya sea académica o artística, es un proceso de autoaprendizaje que va más allá de los resultados científicos o literarios: se escribe para aprender a escribir. Se escribe para conocer, o lo que es lo mismo, para observar y pensar en el proceso de la escritura. Se escribe de muy diversas formas, no solamente

sentados frente al papel en blanco, con el *Cross* en la mano derecha o delante de la pantalla del ordenador. Se escribe caminando. Se escribe amando y riendo. Se escribe mientras se vive y luego se transcribe.

***

La introducción del yo del autor en la narrativa ensayística es algo tan antiguo como la Modernidad. En el siglo XVI Michel de Montaigne, presunto fundador del género confesó en sus *Essai* una debilidad natural por la auto-observación. Montaigne quería que se le viera en su forma simple y ordinaria, pues él y solo él era el objeto de su libro: [iii] "no tengo otro fin que pintarme a mí mismo. No son mis actos lo que yo describo, sino a mí: es mi esencia", escribía el pensador francés. Claro que Montaigne no fue completamente original. Antes que él Agustín de Hipona y otras figuras claves del cristianismo habían dado a la escritura sus intentos de auto-representación. Será Rosseau quien liquide la necesidad de un dios al que confesarse y con ello dé inicio al género autobiográfico. Sus *Confesiones* evocan necesariamente al libro de San Agustín, pero Jean Jacques ya no necesita a un ser superior que lo perdone y absuelva: Dios es su acomodador y el verdadero juez, ahora sí, es el público.

***

La escritura autonetnográfica que propongo cabalga por tanto entre la personalidad difusa de las literaturas académicas y el modo narrativo del ensayo, en donde emerge claramente la voz autoral. Una escritura que observa el *hacer* de quien juega en el

proceso de creación de sus materiales. Una escritura consciente de la desconfianza que genera en la comunidad científica este tipo de aventuras y de la distancia ideológica que existe entre quienes practican la investigación-creación-acción[iv] y los arcontes de las esencias académicas. Investigadoras y poetas de la performatividad conviven amablemente en estas páginas: practican las múltiples formas de la dramaturgia, paradigma creativo del arte contemporáneo. Observar procesos de construcción artística significa también huir del posicionamiento cultural propio y permanecer abierto a mundos ajenos, a los mapas que traza la alteridad, a los dominios de la intersubjetividad en los que se problematizan las categorías identitarias: quién soy yo, quiénes nosotras y quiénes ellos, y cómo podemos mirarnos frente a la realidad de los espejos con ojos diferentes. La huida también consiste en analizar estos procesos fronterizos desde metodologías mestizas, realizar un viaje hacia propuestas creativas que permitan un grado de libertad analítica equiparable a la libertad formal de los procesos observados.

La Enfermedad y sus Metáforas

Un día de primavera en el que trataba de evitar la zozobra pandémica recibí un correo electrónico de Luz Arcas, directora de la compañía La Phármaco, a la que había conocido solo un par de meses antes en Madrid. El correo no tenía texto, solo una nota de audio adjunta grabada en voz baja, de forma pausada y tranquila, que Luz había realizado esa misma tarde, confinada junto a su familia en una casa en el campo. La nota narra lo siguiente:

> —Mi hija Isadora está durmiendo la siesta y yo estoy aquí a su lado intentando no moverme mucho ni hacer ruido, leyendo un libro que dice:
>
> "La preocupación más antigua de la filosofía política es el orden, y si es plausible comparar la polis con un organismo, también lo es comparar el desorden civil con una enfermedad. Las analogías clásicas entre desorden político y enfermedad, digamos que de Platón a Hobbes, presuponen la idea clásica médica y política de equilibrio. La enfermedad nace del desequilibrio y la finalidad del tratamiento es restaurar el equilibrio justo. Cuando Maquiavelo usa una figura patológica da por sentado que la enfermedad tiene cura: Es fácil describir la consunción en sus principios, pero es difícil entenderla; cuando no se la ha descubierto a tiempo ni se la ha tratado siguiendo un principio apropiado se vuelve más fácil de comprender y difícil de curar. Lo mismo sucede con los asuntos del Estado; previéndolos con tiempo, prerrogativa del hombre de talento, los males que pudieran surgir pronto se curan, pero cuando por falta de previsión se permite que lleguen a un punto en el que todos puedan verlos, ya no hay remedio."[v]

Luz Arcas citaba un fragmento de *La enfermedad y sus metáforas*, el libro en el que Susan Sontag denuncia el estigma que marcó a los primeros enfermos de SIDA. La cita sirve a la sensación de desgobierno que padecemos en aquellas semanas, entiendo la razón de Luz al compartirlo; yo había leído el libro de Sontag mientras investigaba sobre el documental *E agora? Lembra*-me, del portugués Joaquim Pinto. El objetivo de Pinto en ese trabajo era mostrar la situación de vida de un enfermo de aquella otra pandemia: él. Pinto vivió en directo la estigmatización que en los años noventa padecían los seropositivos y las extremas dificultades de los enfermos para visibilizar sus historias. La sociedad apartaba y excluía a los afectados por esta enfermedad. Las vidas y las prácticas sexuales de los años ochenta se vieron severamente condicionadas por el miedo al contagio. VIH era sinónimo de muerte. Con el SARS COV 2 vuelve la desconfianza. COVID 19 es la enfermedad de nuestro tiempo, la diferencia es que ahora el enfermo puede ser cualquiera, y no como en el caso del SIDA, cuyos grupos de riesgo se delimitaron y estigmatizaron socialmente. Cuando el SIDA era todavía una enfermedad desconocida para la gran mayoría, Sontag describió sin tapujos la imagen que socialmente se tenía de ella, el juicio moral que se hacía a quienes tenían el infortunio de padecerla. La vergüenza iba asociada a la culpa, la transmisión sexual era considerada como una calamidad que uno mismo se había buscado y, por lo tanto, merecía un juicio más severo que otras vías de contagio, porque se entendía que el SIDA era una enfermedad debida no solo al exceso sexual sino a la perversión. La escritora neoyorkina señaló que la asunción de lo ignominioso, como ya ocurría con la sífilis, sucedió aún más en el caso del SIDA, puesto que lo que se trataba de indicar como peligro no era la promiscuidad, sino la costumbre de los

homosexuales promiscuos de darse con vehemencia a sus costumbres sexuales, alentados por la ilusión de que todas las enfermedades de transmisión sexual eran relativamente inocuas y, por consiguiente, quienes las padecían podrían ser considerados sencillamente como hedonistas: con una medicación adecuada continuarían felizmente con sus prácticas. Sontag defendió *La enfermedad y sus metáforas*[vi] como una exhortación. Su mensaje era: haz que los médicos te digan la verdad, sé un paciente informado, activo; consigue un buen tratamiento, porque lo hay.

***

Durante la campaña electoral por la presidencia de los EEUU en octubre de 2020, el entonces presidente Donald Trump jugó una estrategia en la que se sirvió del virus y que, finalmente, no funcionó. Primero restó importancia a sus efectos devastadores cuando, en el ecuador del proceso, en el mes de octubre, ya habían muerto más de doscientas mil personas en su país. Despreciaba el uso de la mascarilla y se burlaba de su oponente Joe Biden por llevarla y recomendar su utilización. El propio Trump se infectó y unas semanas después reapareció ante la opinión pública proclamando que "catching the coronavirus was a blessing from God". En el momento en el que se abrió el plazo para participar en la convocatoria electoral, una gran mayoría de la población estadounidense decidió votar por correo, o por los diferentes sistemas que se habilitaron para ejercer ese derecho constitucional a distancia y evitar así posibles aglomeraciones en los centros electorales.

El día posterior a la jornada electoral Trump clamaba por parar el recuento de los votos emitidos de forma no presencial, a los

que calificó de votos ilegales. El relato tenía su propia lógica: solo aquellos votos depositados de forma presencial serían votos legales; solamente las papeletas de esos bravos americanos que hubieran desafiado al virus acudiendo a las urnas con la bendición del dios Trump, gozaban de legitimidad democrática para investir al presidente de los Estados Unidos de América; los demás eran votos inválidos, votos cobardes.

Los estigmas que provocan las pandemias son de distinta naturaleza, aunque en países supuestamente democráticos los nacionalismos populistas de inspiración trumpista aprovechan cualquier ocasión para ensañarse con los migrantes, las minorías étnicas y las personas con menos recursos, mientras se difunde el eslogan de que el virus –o la amenaza de la que se trate– no entiende de clases sociales. Se describe al SARS COV 2 con el gentilicio 'chino' para desprestigiar al país que le hace sombra al gran poder económico made in USA. Se promete reducir los impuestos mientras los sistemas públicos de salud se hunden bajo el peso de millones de personas que necesitan asistencia. La comunidad internacional necesita tiempo y firmeza para juzgar las actitudes y las decisiones políticas que algunos dirigentes han tomado durante el periodo más terrible de la Pandemia con el objetivo indisimulado de satisfacer las necesidades insaciables del sistema capitalista. Tanatopolítica en estado puro.

El texto de Sontag que Luz Arcas compartió conmigo invita a pensar las formas en que se abordan las crisis y la reacción de la política institucional a la catástrofe. Se habla insistentemente, más que nunca, de los cuerpos y de sus anomalías, de cuerpos que luchan contra la enfermedad y la invisibilidad, pero el balance de las políticas aplicadas durante más de un año de pandemia deja un balance de millones de muertos. El cuerpo enfermo es el gran protagonista y lo seguirá siendo en los

próximos años. En un momento excepcional en el que los cuidados han tenido que ponerse por delante de cualquier otra prioridad, las metáforas militares utilizadas[vii] para hablar de la relación de la sociedad con el virus han contribuido a situar a la población en un ambiente de falsa seguridad. En oposición, resulta insuficiente, si no ridículo, recurrir de forma simplista al uso de la palabra 'libertad'. Es necesaria una crítica severa a los lugares comunes del lenguaje que Susan Sontag ya denunciara en *La enfermedad y sus metáforas*.

***

En las primeras páginas de *Cuerpo a cuerpo: Radiografías del cine contemporáneo* (2012) el investigador catalán Domènec Font dejaba testimonio de su lucha contra el cáncer. No había estado en Berghof, el sanatorio de *La montaña mágica*, pero creía haberse aclimatado a la intemporalidad de su mundo precipitándose febrilmente sobre el libro que estaba redactando, como una manera de tocar entre las heridas un tramo de angustia y de felicidad irrevocables. En su ensayo póstumo Font indaga sobre la presencia del cuerpo en el cine; en sus páginas reconoce el estatuto del cuerpo como revelador de las mentalidades y las prácticas artísticas de sus contemporáneos; describe la complejidad del estudio del cuerpo en el cine y advierte del riesgo de retornar al fetichismo y a la idolatría de los tiempos gloriosos del cine clásico. El estudio del cuerpo, advierte Font, pasa por el reclamo de todos los cuerpos a la vez: el anatómico y el biológico, el físico y el mecánico, el cuerpo sin órganos de Artaud y el cuerpo político de Foucault, el cuerpo enfermo y el cuerpo fantasma. Un cuerpo que se muestra discreto a no ser que el dolor o la enfermedad lo sitúen en el centro de nuestra conciencia; un cuerpo precario

que aparece en momentos límites de dolor, placer o sexualidad y cuya representación se torna borrosa, parcial o múltiple, como en las pinturas de Andrzej Wróblewski, en las imágenes de Tetsuya Ishida, o en las performances de Joseph Beuys. Domènec Font nos recuerda que el cine moderno se constituyó en la inmediata posguerra sobre el rechazo de un cuerpo deificado obtenido mediante artificios. Él reivindica con urgencia la idea de inscribir en la película cuerpos reales, extraídos de la vida y no de la sala de maquillaje. El cuerpo fílmico contemporáneo pierde el encantamiento de las apariencias para devenir la encarnación expresiva o melancólica de un cuerpo interrogativo expuesto a la luz natural. Cuerpo histérico y mistérico, cuerpo que se somatiza en busca de su textura, cuerpo enfermizo. Cuerpo performativo.

El Miedo

El miedo es algo familiar y al mismo tiempo difícil de describir. Agamben recuerda en *Una voce* que Heidegger habló del miedo como "tonalidad emocional", algo que ya está en la persona y que constituye su apertura original al mundo. Precisamente porque en la situación emocional se cuestiona el descubrimiento original del mundo, la conciencia lo asume y no puede deshacerse de ello fácilmente y dominarlo a voluntad. Decía Heidegger que si podemos reflexionar y encontrar experiencias es solo porque la tonalidad emocional ha abierto nuestro Ser al mundo. Esta apertura no implica que el Ser se reconozca en aquello a lo que se abre; la situación emocional abre el Ser-ahí y lo convierte en un ser entregado al mundo, una relación hombre-mundo que se ejemplifica en el mito de Edipo. Esa apertura tiene la forma de un ser devuelto a algo que no puede asumir y de lo que intenta sin éxito escapar. Efectivamente, Heidegger examinó el miedo: lo que asusta es siempre algo que se da en ese mundo al que el hombre es arrojado y que, como tal, tiene el carácter de amenazante y nocivo. Podemos conocerlo más o menos, pero eso no nos tranquiliza; cualquiera que sea la distancia de donde venga la amenaza —COVID 19, inmigración, libertad sexual o cualquier otro supuesto, cuyo relato se construya sobre la base del miedo— se sitúa a una determinada distancia de ese cuestionable nosotros, y se puede acercar aún más. Esa entidad es dañina y amenazante sea cual sea la forma que adquiera; aún no es controlable y se aproxima. A medida que se acerca su nocividad intensifica y produce la amenaza. En tanto lo nocivo ya es amenazante puede efectivamente afectarnos, o no, pero su proximidad nos hace descubrir la posibilidad de salvarnos, aunque esto no suprime ni disminuye el miedo, al contrario, lo aumenta. A la luz de Agamben, Heidegger señala que no se predice racionalmente un mal futuro, al que luego se teme: la

cosa que se acerca se descubre como temible desde el principio. Nos damos cuenta de lo que da miedo porque ya estamos en la situación emocional del miedo. El hecho de que a veces se sienta miedo por el hogar o las posesiones no es una objeción, se puede decir que se tiene miedo por otro, pero en realidad si sentimos miedo es por nosotros mismos: tenemos miedo de que el otro nos sea arrancado. El miedo es una forma fundamental de disposición emocional que abre al ser humano a un estar ya siempre expuesto y amenazado.

***

En el documental *E agora? Lembra-me* la voz de su director y protagonista Joaquim Pinto reitera un mensaje: vivimos tiempos tristes. Esta frase sintetiza una visión desoladora del estado en el que quedaron los países del sur de Europa tras la Gran Recesión de 2008. Pinto abraza las ideas sobre las vidas precarias enunciadas por Judith Butler y las tesis sobre la necropolítica –o tanatopolítica– que autores como el camerunés Achille Mbembe han desarrollado a partir de las ideas de Foucault. La tristeza que comparte Pinto, la falta de seguridad y de control sobre la propia vida y la presencia amenazante de la muerte, son parte de la anomalía instalada en el periodo de la pandemia; va más allá de la interpretación intelectual de la razón: se siente la amenaza.

Si la crisis financiera de 2008 ya supuso un durísimo golpe para las clases menos favorecidas alrededor del mundo, el crítico panorama que abre la pandemia arrasa con las vidas materiales de millones de personas y suspende las aspiraciones vitales de la mayoría de la humanidad que, con la boca y la nariz tapada, ha de sobrevivir incapacitada para la acción. La relación

imaginaria de la ciudadanía con sus condiciones reales de existencia[viii] se difumina ahora hasta convertir en un garabato irreconocible esa representación para la propia ciudadanía.

***

Julio de 2020, han pasado tres meses desde que se declaró el estado de alarma. El confinamiento obligatorio –el lockdown– se diluye en la llamada "nueva normalidad". La situación sanitaria ha mejorado y las fronteras de los países han comenzado a abrirse. Después de varias semanas de ansiedad, las posibilidades de viajar con seguridad parecen reales. Hace un par de semanas he recibido una comunicación de Friedhelm Schmdt-Welle, quiere saber cuándo tengo pensado ir por allí, lo que interpreto como una apertura de puertas del IAI, la entidad que me acoge. Unos días después, llega por fin la autorización de la Universidad Complutense de Madrid para viajar a Berlín. Dejo atrás un país que se amontona con cierta desesperación en terrazas y chiringuitos tratando de recuperar la vida social perdida tras los largos meses de encierro. Aterrizo en la capital alemana el 2 de agosto de 2020. Berlín, museo vivo de la vieja Europa. Me recibe una ciudad con calor tropical, llena de ruido de sirenas y de vidrios. El taxi me deja en el número cuatro de la Schönleinstrasse, en el distrito de Kreuzberg. Aquí será mi vida a partir de ahora.

ENSAYO, DRAMATURGIA, MONTAJE

Arkadian Porphyrich, personaje del relato X del libro de Italo Calvino *Si una noche de invierno un viajero*, describe lo que la lectura significa para Ludmilla, la mujer que ha enamorado al villano de la novela. Dice Arkadian que para esa mujer leer quiere decir despojarse de intenciones y prejuicios y estar dispuesta a captar una voz que se deja oír cuando menos se la espera, una voz que no se sabe de dónde viene, de alguna parte al margen del libro y del propio autor, y al margen de las convenciones de la escritura. Una voz que procedería de lo no dicho, de lo que el mundo aún no ha dicho de sí y no tiene ni siquiera todavía palabras para ser expresado. De lo que no tiene signo.

***

Saussure definió el concepto de 'signo' como aquello que representa algo para alguien y crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o quizás un signo nuevo más desarrollado. El significado surge en la traducción de un signo a otro, o a otro sistema de signos como se produce, por ejemplo, en el paso de una lengua a otra. El significado de un signo es por tanto un nuevo signo que representa —significa— una cosa objetiva para las prácticas sociales y culturales de una comunidad, cuyo vigor depende de las funciones que esa cosa desempeñe en la actividad de las personas pertenecientes a ella. En la lengua, la significación práctica de las cosas se fija, consolida y conserva en el significado de las palabras.

La interconexión de significaciones que da origen al sentido es determinada bien por factores objetivos de la realidad y de la lógica objetiva del razonamiento, bien por factores subjetivos:

deseos, tendencias, objetivos e intenciones sociales, incluidos los de clase, o personales. La práctica social hace que tal o cual sentido llegue a estar en consonancia con la esencia de las cosas y de los fenómenos reales; refuerza la diversidad conceptual que reproduce la diversidad real de lo concreto existente en una comunidad.

El sentido surge por lo tanto de la recepción e interpretación que cada persona o grupo de personas hace del significado; lo que importa es lo que esa materialización significa o puede significar para sus experiencias de vida. El sentido se muestra de diversas maneras, por ejemplo, mediante la realización escénica[ix], es decir, la recepción sensible, el impacto emocional que un material artístico provoca, la lectura que cada cual hace de aquellas voces que escucha. El arte produce efectivamente un estado de conmoción, individual o colectiva; unos efectos de sentido que afectarían a las personas receptoras —y receptivas— a través de las operaciones interpretativas que estas realizan.

***

Indago en la manera de profundizar en el uso de la escritura como tecnología para la investigación y caigo desde esa arrogancia una y otra vez sobre la superficie de las palabras y de las cosas. En el mejor de los casos, cada una de estas caídas aportará algún conocimiento nuevo, un detalle que quizás haga mejor el movimiento anterior, un signo de continuidad. En eso consiste ensayar, en practicar de modo tentativo un gesto que no se realiza con eficacia. En el drama realista se ensaya hasta que la acción se puede representar con verdad, hasta que se adquiere una relativa capacidad de interpretar ese gesto y se representa a través de una lectura propia. Se ensaya también

para que la escritura adquiera cuerpo. En ese proceso se finje conocer cada vez algo más de aquello sobre lo que se está ensayando; cada vez un poco más creo saber algo sobre lo que escribo. Como decía Marguerite Duras, y recuerda Enrique Vila-Matas, "escribimos para saber lo que escribiríamos si escribiésemos". Igual que si ensayásemos.

El ensayo es experimento y prueba, proceso fundamental para el conocimiento científico y para la creación artística. Procedimiento determinante para conocer en términos estéticos la eficacia de una dramaturgia, ensayar es la acción decisiva en el proceso del montaje: la estructura para la materialización de la puesta en escena de las representaciones rituales de los pueblos.

***

El escritor español Miguel Ángel Hernández Navarro sostiene la idea de que conocer, más que nunca, se ha convertido en un acto de montaje. Esta afirmación, enunciada en un contexto de ficción, es verdadera. Escritoras y escritores de todo el mundo reconocen la influencia del montaje cinematográfico en su trabajo de construcción literaria. Así, Mario Bellatín, el prolífico escritor mexicano-peruano, ha explicado en diferentes lugares que su escritura se basa en esa técnica. Bellatín despliega sus estrategias narrativas mediante el paradigma dramatúrgico del montaje fílmico: "Yo trabajo sobre todo con textos separados y simultáneos. Después realizo un montaje cinematográfico. Es una cosa personal, propia, porque lo que yo presento es un libro de literatura", le dice Bellatín a la investigadora Emily Hind en una entrevista[x]. Bellatín juega con una dramaturgia de la que emerge el efecto de teatralidad y de performance que sugieren

sus textos. Teatralidad entendida como representación performativa, a través de la cual el escritor se narra y se construye en su propia escritura; se integra en esos materiales narrativo-literarios, no solamente como autor sino también como dramaturgo y director de escena y, en última instancia, como montador-editor de las representaciones, o performances, que tienen su acontecimiento en los mundos reales o imaginarios de las páginas escritas. Su poética personal, basada en la ruptura de las narrativas convencionales, se constituye en la intersección entre la poesía, la literatura, el cine y las artes vivas. La escuela de escritura que dirigió durante años en México DF tenía una única premisa de obligado cumplimiento: nadie podía escribir ni una sola línea en clase.

***

La técnica del montaje no es privativa de la Cinematografía, aunque fue en el interior de este arte donde se naturalizó su uso. Adorno, músico frustrado por su exceso de intelectualidad, tuvo que conformarse con ejercer como musicólogo en ese ámbito. Adorno escribió interesantes artículos y estudios sobre los músicos que admiraba y también teorizó y defendió el uso del montaje en las grabaciones musicales. El investigador Thomas Y. Levin encuentra un texto[xi] de un joven Adorno en el cual este defiende el uso de grabaciones como medio creativo a través del cual se pueden aplicar técnicas de montaje similares a aquellas que se habían establecido en la producción de películas. Efectivamente, en los años de las vanguardias europeas desde donde nos habla el primer Adorno, el montaje se erigió en tecnología para la composición artística, determinante para la evolución del arte contemporáneo, pero también para la producción teórica de conocimiento. El montaje, señala Óscar

Cornago, deviene a la vez categoría estética e intelectual, posibilita formas distintas de contar las historias. Más allá del modelo de representación institucionalizado por el cine clásico, en donde la técnica actúa como sintaxis transparente para favorecer la continuidad de la trama, el montaje permite un modo distinto de relación entre el autor y su material narrativo, la confección de un discurso otro a partir de la misma historia, que no se entiende ya como una estructura cerrada, sino como proceso abierto y en construcción. El montaje se alía con las prácticas dramatúrgicas para constituirse en paradigma de la creación artística.

***

John Cage fue uno de los primeros músicos que reivindicó el uso de cualquier clase de sonido como material artístico, elevó así el espacio sonoro a la categoría de arte performativo. Adorno lo explica en su antología *Can one live after Auschwitz?: A Philosophical Reader* mediante una referencia explícita a los intentos de espiritualizar el arte a través de un material desnudo, dispuesto para formar parte de la obra artística, en línea con lo reclamado por el propio Cage. La música electrónica contemporánea se lee mejor después de escuchar las sonatas que Cage compuso en los años cuarenta del siglo veinte, de la misma manera que la performatividad se expresa como realización escénica del silencio en su obra 4'33". Cage, y su pareja Merce Cuningham, bailarín solista a los dieciocho años de la compañía de Martha Graham, encarnan la figura del artista emancipado, cuyas investigaciones avanzan en paralelo al desarrollo tecnológico y a su aplicación en los procesos artísticos intermediales.

Todo arte está ligado a la tecnología que lo vehicula, a los medios en los que el arte se constituye, el concepto de intermedialidad designa las relaciones entre esos medios. Silvestra Mariniello describe la intermedialidad como un eje que pone en relación la cuestión de la técnica con las comunidades que a través de ella se construyen, se integran y conciben sus intercambios. Así, la intermedialidad incrementaría la tensión que empuja al arte más allá de sus límites normativos. De la combinación de tecnologías surge y se institucionaliza un medio específico, el *milieau,* resultado de la evolución no lineal de los medios de las comunidades y de sus relaciones; un nuevo paradigma que permite entender las condiciones materiales y técnicas de la transmisión y archivo de las experiencias.

***

Pasolini, artista intermedial *avant la lettre,* elaboró una poética propia basada en la emancipación del material escrito y su traslación a otros medios artísticos como el teatro, el cine o la performance. Pasolini dejó un legado vivo mediante cuyo estudio se puede reconocer una concepción estética del arte; utilizó la teatralidad de la performance en lugares donde sus intervenciones eran inconcebibles para el contexto institucional en el que se desarrollaban. En la Settimana dei Poeti del Festival dei Due Mundi, celebrado en la localidad italiana de Spoleto en 1965, Pier Paolo Pasolini recita un poema ante un auditorio expectante. Las dos primeras filas del salón de actos están ocupadas por jóvenes con una estética muy similar, chicos guapos y bien vestidos que atienden ensimismados la interpretación de Pasolini, hasta que este termina y todos

abandonan al unísono la sala sin conceder un segundo al siguiente artista invitado.

En el corazón del siglo XX el nombre de Pasolini era sinónimo de escándalo. Ahora, en el primer cuarto de siglo XXI, su legado como poeta de la performatividad sigue deslumbrando.

La Pequeña Calle Bonita

En la soledad del escritorio que he organizado en mi nuevo estudio berlinés afloran de nuevo las preguntas que cuestionan la relación del material que escribo con el tiempo en que le es dado existir: ¿tiene sentido lo que hago en el periodo de la pandemia? ¿Cómo investigar en los procesos sociales, culturales y artísticos desde la imposibilidad del contacto con los otros cuerpos? ¿Es posible hacer autoetnografía en estas circunstancias?

Las preguntas y los modos de la investigación cambian necesariamente en función de los acontecimientos; es preciso resistir a la melancolía, a la sospechada inutilidad del esfuerzo. Con las limitaciones que operan en Europa la planificación a corto y medio plazo es imposible, la tarea de viajar se convierte en algo impredecible. Las investigaciones giran hacia la revisión de aspectos teóricos ante las dificultades para realizar el trabajo de campo previsto. Es una problemática común a las personas con las que trato en el IAI. Lo constato en las charlas con las pocas investigadoras que acuden presencialmente a la sala de trabajo; también en la reuniones virtuales y ponencias que fomenta la institución. Se trata de mantener el optimismo y hacer de la necesidad virtud. La comunidad científica internacional de las ciencias sociales, las artes y las humanidades trabaja en remoto; se indaga en los objetos y en los archivos desde la distancia. Los viajes intercontinentales se han paralizado casi por completo a pesar de la relajación de las restricciones que los Estados están permitiendo en el verano boreal. Debido a la nefasta situación las investigadoras latinoamericanas procedentes de Argentina, México o Colombia deben esperar obligadamente, aunque cuenten con una beca de investigación para financiar su destino europeo. Las compañeras que han terminado su estancia en Alemania se

enfrentan con serios problemas: sus contratos y becas se extinguen, pero ellas no pueden regresar a sus lugares de origen, se ven abocadas a la caridad de las instituciones y a la solidaridad. La incertidumbre de las primeras semanas y meses se convierte en angustia. Mientras, la Pandemia se ha convertido en el espectáculo informativo diario por excelencia; se ha incardinado en la vida cotidiana. La información es contradictoria, a veces incomprensible si se comparan las decisiones que se van adoptando por los diferentes gobiernos. Pareciera que el virus se comporta de manera distinta en función de la geografía, que su incidencia no provocara los mismos efectos en España y en Alemania, por citar los dos países en los que yo pongo mi horizonte de expectativas. Con los mismos datos, las restricciones aquí en Berlín son mucho más severas que en cualquier lugar de España, incluyendo a Madrid, por supuesto. Sin embargo, aquí el uso de la mascarilla solo es obligatorio en interiores y en el transporte público y no hay toque de queda. Siento ambivalencia, pero mi cuerpo está en Berlín. Hace mucho calor y, según todas las previsiones, todavía no ha llegado lo peor a estas latitudes.

El mes de agosto y los primeros días de septiembre están siendo más calurosos de lo normal. Este clima tropical inesperado me ha permitido salir a los lagos que rodean la ciudad, a los que se llega cómodamente mediante el U-Bahn o el S-Bahn, los sistemas de transporte metropolitano de Berlín. Las jornadas de lectura y escritura se hacen así más llevaderas. Me desvisto y me sumerjo en las aguas cálidas del Krumme Lanke, en el bosque de Grunewald, al suroeste de la ciudad. En estas jornadas estivales la ansiedad se relaja. Veo otros cuerpos desnudos que se lanzan al agua y nadan desinhibidos y disfrutan de este maravilloso espacio natural. Las cifras de contagio, las dificultades para viajar y los temores de un otoño restrictivo se olvidan ante las caricias estivales del agua y del sol.

Marafioti es el nombre de la casa en la que vivo durante estos meses en Berlín. María Cristina Marafioti, su propietaria actual, me ha alquilado una habitación exterior en la tercera planta, un espacio diáfano de veinticinco metros cuadrados con dos grandes ventanales que dan a la Schöleinstrasse y por los que entra la luz desde el oriente berlinés. El edificio data de finales del siglo XIX y presenta la arquitectura clásica de los años de esplendor de la burguesía prusiana, con un gran portal que da acceso al edificio exterior y un ancho pasillo que conduce al patio central desde el que se accede al edificio gemelo trasero. A ambos lados del patio hay dos zonas parcialmente techadas que sirven como aparcamiento para las bicicletas, medio de transporte esencial en la vida de los berlineses. En uno de los laterales se encuentra el cuarto donde se ubican los cubos de basura: aquí se recicla de otra manera. Por mi nuevo hogar, amplio y luminoso, con techos de cuatro metros de altura y suelo crujiente de madera de castaño, pago la cantidad de trescientos cincuenta euros mensuales, con todos los gastos y consumos incluidos en ese precio, una cantidad modesta para los niveles de renta actuales en la ciudad.

Mi anfitriona, Frau Marafioti, es una mujer de sesenta años nacida en el Tirol italiano y cuya vida personal y profesional ha transcurrido entre Italia, España y Alemania. Llegó a Berlín en 1981, por lo que lleva cuatro décadas siendo testigo de la evolución de la ciudad, en cuya zona oriental vivió durante una época, antes de la reunificación alemana de 1989. La hospitalidad que me brinda María Cristina Marafioti me induce a tratar con una calidez semejante a los conceptos que desfilan por el material que escribo. Pienso en la autoetnografía y en la investigación en artes y humanidades –y también en las ciencias sociales– como espacios de acogida en donde la hospitalidad es la clave que abre la puerta de la escritura crítica. La idea de

hospitalidad vinculada a la acción de habitar el espacio de la investigación.

***

Adorno habló de la resistencia a la estolidez mediante la fuerza del pensamiento propio. Insistía en que había que oponer una resistencia activa contra la falta de razón y discurso, contra la apropiación de conocimientos que se configura en las sociedades del espectáculo, una ofensiva que Pasolini llevaría adelante hasta sus últimas consecuencias. Esta crítica alcanzaba a las audiencias burguesas, dominadas colectivamente por los mensajes emitidos en los *media,* condicionadas en masa sin solución de continuidad por el estatismo paralizante de las conservadoras pantallas, omnipresentes hoy –internet mediante– en la vida que se desarrolla en el interior de la pandemia. Adorno advertía hace más de cincuenta años de cómo el contrabando de la ideología es introducido furtivamente sin que se note: las personas saboreamos su veneno armonizador sin darnos cuenta siquiera de la operación de que somos objeto. Una sutil estrategia performativa que revela el lugar donde deben situarse las resistencias. En un diálogo sostenido durante más de una década con Hellmut Becker, Adorno insistía en que la exigencia de emancipación resultaba evidente en una democracia. Para ilustrar esta afirmación se refire al comienzo del tratado de Kant titulado *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklárung*?[xii] Aquí, el filósofo alemán define la minoría de edad y con ella también la emancipación, diciendo que esta minoría de edad es autoculpable cuando sus causas no radican en la falta de entendimiento, sino en la falta del valor y de la decisión necesarios para disponer de uno mismo sin la dirección de otro:

la Ilustración es la salida del hombre de esa minoría de edad. Adorno consideraba plenamente vigente este programa de Kant. Si la democracia descansa sobre la formación de la voluntad de cada individuo particular, hay que dar por supuestos el valor y la capacidad de cada uno de servirse de su entendimiento, si no se quiere caer en la completa sinrazón.

Para avanzar en el recorrido propuesto por Kant, el filósofo francés Jacques Rancière sugirió la idea de trasladar el presupuesto de igualdad de las inteligencias a la relación de igualdad entre artista y espectador. El espectador es activo: observa, selecciona, compara e interpreta, y puede y debe componer su propio poema. Así, del acto de lectura o visionado de un material artístico –una cadena de significaciones– resultarán nuevos signos capaces de producir sentido y ofrecer resistencia a las fakes news y a las mentiras de los gurús mediáticos.

Las formas del paradigma instituido en el sistema dominante, bajo cuyas normas actúa cada civilización, son complejas y no siempre siguen la lógica narrativa aristotélica de planteamiento, nudo y desenlace. La dramaturgia que se representa en los acontecimientos de la política mediática es cada vez más fragmentaria, elige su puesta en escena en función de unas determinadas operaciones diseñadas para ganar terreno en lo que se denomina mediáticamente como 'relato'. Los campeones del *storytelling* se convierten en líderes de las comunidades adormecidas. Mientras, la infantería ataca por tierra, mar y aire –Twitter, Facebook, Instagram...–, los bots sustituyen a los marines con armas lo suficientemente sofisticadas como para penetrar somáticamente hasta la intimidad del individuo, que acepta sumisamente la invasión. En manos del enemigo, la tecnología digital de hoy es el napalm doméstico del mañana.

La necesidad de crear una manera distinta de relacionarse con la nueva situación provocada por la pandemia precipita un desborde de la subjetividad instituida; se producen gestos nuevos. En el acto mismo de mirar asumimos la coautoría de la obra; lo que pasa en esa materialización debe colocarse entre los actos que transforman el mundo. Un juego en el que el observador es sujeto de lo que observa.

***

Las fronteras entre mirar y ser mirado, hacer o no hacer –lo que también es hacer– están continuamente moviéndose, dice Óscar Cornago. De la misma manera que la crítica lingüística ha mostrado cómo el sujeto se 'hace' en los actos de habla, el trabajo de la autoetnografía muestra cómo el investigador creador se construye en sus procesos de trabajo en el interior de una sociedad y una cultura determinadas.

***

Foucault pensaba en la observación crítica que no busca juzgar sino hacer existir una obra, un libro, una frase, una idea. Multiplica así sus signos de existencia; los convoca, los saca de su sueño. ¿Los inventa en ocasiones? Tanto mejor, mucho mejor, declara en *El filósofo enmascarado*[xiii], la crítica por sentencias le adormecía. A Foucault le gustaba una crítica de centelleos imaginativos que portara el relámpago de las tormentas posibles.

En el prólogo a *Comentario sobre la obra de Brecht*, titulado "Para la forma del comentario", Walter Benjamin afirma –y Juan Mayorga lo recuerda[xiv]–que el "comentario no consiste en la apreciación de un texto, sino que solo se ocupa de la belleza y del contenido positivo del mismo". Dicho prólogo concluye afirmando que el "comentario se empeña en poner en claro los contenidos políticos de pasajes puramente líricos". Escritura que reconstituye los objetos artísticos mediante "la fuerza afectiva del acontecimiento"[xv]. La descarga de esos afectos y su reacción directa. La escritura como representación generada por objetos que han desaparecido y solo pueden ser reconstituidos mediante la propia escritura.



Notas

---

[i] El Ibero-Americanisches Institut (IAI) pertenece a la Stiftung Preußischer Kulturbesitz, la Fundación del Patrimonio Cultural Prusiano, organismo del gobierno federal que supervisa veintisiete museos y organizaciones culturales en Berlín y sus alrededores; es una de las fundaciones culturales más importantes de Alemania que custodia y gestiona la herencia cultural prusiana.

[ii] Markus, Gyorgy, "Why is there no hermeneutics of Natural Sciences?" en *Science in Context*, 1, Septiembre 2008, p. 5-51.

[iii] En los apuntes manuscritos encontrados en Burdeos de su texto *Sobre la ejercitación,* Montaigne confesaba: "Hace ya algunos años que no tengo sino a mí mismo por objeto de mis reflexiones, que no examino ni estudio otra cosa que mi propia persona, y si a veces mis pensamientos y miras se dirigen a otro lugar lo hago sólo por aplicarlo sobre mí o en mí, para provecho personal. Y no creo seguir un camino errado, si como se hace con las otras ciencias, sin ponderación menos útiles, comunico a los demás mis experiencias, aunque me encuentre muy poco satisfecho de mis progresos. Ninguna descripción comparable en dificultad ni en utilidad a la descripción de sí mismo, pues hay necesidad para ello de adornarse, metodizarse y ordenarse para comparecer ante el público; yo me adorno sin cesar, pues sin cesar me describo."

[iv] El investigador del CSIC Óscar Cornago dice a propósito de *Se alquila,* proyecto escénico que hibrida arte y ciencia y que lleva a cabo con el actor Juan Navarro: "Esto es justo lo que le falta al discurso académico, deseo, amor y riesgo; le falta verdad y posiblemente confianza en que algo se pueda sostener por sí solo, sin necesidad de autoridades ni explicaciones. Por eso me gusta pensar que este proyecto es también una trampa para archivar la teoría y las prácticas de la academia y los conocimientos oficiales, incluida la academia del arte y del teatro, porque en el mundo del arte sobran también doctores. Hace ya siglos que estos doctores se pusieron de acuerdo para decir que la ciencia era más ciencia si no tenía emoción, ni lugares de pérdida, que la ciencia debía ser lo opuesto a la imaginación. Así nos vemos hoy con una universidad convertida en un mundo de marcianos, y no por los estudiantes, que es la parte más viva, sino por los que la habitan de forma permanente, los arcontes de la universidad y el conocimiento, los guardianes de ese archivo convertido en un cementerio de publicaciones… indexadas, eso sí, para que cuenten para los ascensos y los egos."

[v] Nota de audio enviada el lunes 30 de marzo de 2020 a las 18:03.

[vi] Sontag, Susan, *La enfermedad y sus metáforas,* DeBolsillo, Madrid, 2021.

[vii] En los días más crudos de la "primera ola" del COVID se representaron una serie de performances políticas realizadas para una opinión pública

que vivía pegada a las pantallas de televisión: ruedas de prensa; partes diarios de guerra; puestas en escena civiles y militares retransmitidas en directo por los *media*; actuaciones compartidas y viralizadas en redes sociales en tiempo real y en diferido que utilizaban el lenguaje bélico y los uniformes para dar al mismo tiempo una imagen de control y de falsa seguridad a las personas.

[viii] Althusser definía así el concepto de “ideología”.

[ix] La realización escénica, según Fischer-Lichte, se produce mediante la acción conjunta de las artistas y el público. El resultado de esta experiencia, la realización escénica, es una gramática de la performatividad.

[x] Entrevista a Mario Bellatín, *Confluencia*, 2004.

[xi] “For the record: Adorno on music in the age of its technological reproducibility”. *October*, Volume 55, Winter 1990.

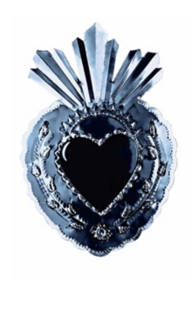
[xii] Respuesta a la pregunta: ¿Qué es ilustración?

[xiii] Foucault, Michel. “Le philosophe masqué” (Entrevista con C. Delacampagne, febrero 1980), Le Monde, Nº 10945, 6 abril 1980, Le Monde-Dimanche, pp. I et XVII. 1980.

Traducido de: http://1libertaire.free.fr/MFoucault189.html

[xiv] Mayorga, Juan. *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*. Barcelona. Anthropos. 2003.

[xv] Phelan, P., *Mourning Sex: Performing Public Memories*, London, Routledge, 1997.



Hospitalidad de los Canales

Unser Leben ist ein Schatten auf Erden.
Ich wiss wohl, dass unser Leben
oft nur als ein Nebel ist
sind wir doch zu jeder Frist
Von dem Tode hier umgeben... [i]

En su obra *Idea de la prosa*[ii] Agamben dedica un capítulo a la idea del estudio. Con el pretexto de la infinita indagación judaica en el Talmud, el filósofo italiano reflexiona sobre la naturaleza de la persona estudiosa que pasa su vida dedicada a vagar entre los libros y que se pierde en detalles aparentemente mínimos en los que sin embargo encuentra caminos inesperados por los que extraviarse.

Cualquiera que haya pasado un largo tiempo investigando sabe que el estudio no tiene fin, conoce la tensión que se experimenta ante la siempre engañosa cercanía del punto final. Dice Agamben que en esta situación la persona que estudia sabe que su tarea no solo no puede tener fin, sino que tampoco se desea que lo tenga. Recuerda que la etimología del término *studium* se manifiesta de forma transparente: *studiare* [estudiar] y *stupire* [dejar estupefacto, sorprender]; ambas palabras comparten una raíz latina que las emparenta. “Quien vive obsesionado con su materia de estudio se halla en la condición del que ha recibido un golpe y permanece estupefacto ante aquello que le ha golpeado, sin llegar a comprenderlo, y al mismo tiempo no puede escapar a esa condición. Esa alternancia de estupor y lucidez, de descubrimiento y vacío, de pasión y acción marca el ritmo del estudio”.

El final del estudio solo puede darse en el mismo instante de la muerte. Llegado este momento la obra de toda una vida puede

revelarse únicamente como lo que es: una vida de estudio. Cita Agamben a Santo Tomás, quien poco antes de morir confesó: "llega el final de mi escritura, ya que ahora se me han develado cosas, por las cuales todo cuanto he escrito y enseñado me parece una fruslería, y por este motivo tengo la esperanza de que con el final de la doctrina vendrá pronto también el de la vida". La confesión de Santo Tomás revela un anhelo insatisfecho, una renuncia a la soberbia académica solo percibida en el presentimiento de una muerte cercana.

En 1198 el místico sufí Ibn Arabi es testigo de la llegada a Córdoba de los restos mortales del sabio Averroes, una mula los transporta en sus lomos: a un lado el ataúd con el cuerpo, al otro los libros que el filósofo ha escrito a lo largo de su vida. Entonces, el místico piensa: "A un lado va el maestro y al otro van sus libros, y sus anhelos ¿se vieron al fin cumplidos?"[iii]

***

"Saber que no se puede escribir es una forma de escribir", dice Robert Walser citado por Enrique Vila-Matas en *Bartleby y compañía*[iv], una novela que es también un catálogo de escritores afectados por el mal de Bartleby. Se podría decir entonces que saber que no se puede estudiar es también una forma de estudiar. La encarnación del estudio en nuestra cultura es el estudiante, tal y como aparece en algunas novelas de Frank Kafka, o del propio Robert Walser. Su representación más radical es el mismísimo Bartleby, el escribiente que ha dejado de escribir. La actitud bartlebiana es el reverso de lo performativo; la renuncia al hecho de escribir crea una posición estética que impugna toda clase de acción y convierte esa negativa en un gesto que va más allá de la mera escritura.



Solitude. Fotografía del autor.

DIE KUNST DEM VOLKE

Mientras que en la filosofía del lenguaje el estudio de lo performativo decae después de su fulgurante aparición en los años sesenta, en la teoría de la cultura[v] resurgió con fuerza en la década de los noventa debido, entre otras razones, a la teatralidad con la que Judith Butler lee las ideas de Austin. En Alemania, Erika Fischer-Lichte[vi] recogió el testigo en el ámbito de la teatrología e investigó a fondo en una teoría sobre la estética de lo performativo. De sus investigaciones deduce que las artistas no producen obras sino `acontecimientos', en los que no están involucrados solo ellas mismas, sino también las receptoras: observadoras, oyentes y espectadoras. Fischer-Lichte afirma que el efecto inmediato de estos acontecimientos no depende de los significados que se les puedan atribuir a priori, sino que son procesos que tienen lugar al margen de cualquier intento de atribución de significado. Para nombrar este fenómeno acuña el concepto de *realización escénica (Aufführung).*

Las realizaciones escénicas pueden transformar a las personas que participan en ellas, tanto a las artistas como a las espectadoras. La investigadora alemana reclama una nueva manera de comprender la obra de arte, pues el giro performativo difícilmente puede entenderse con la ayuda de las teorías estéticas tradicionales; en su opinión, son insuficientes: aunque puedan resultar útiles en algunos aspectos, se muestran incapaces de comprender el aspecto crucial de este giro. Fischer-Lichte ubica al germanista Max Herrmann, fundador de los estudios teatrales en Alemania, como inspirador del concepto de realización escénica, en base a las observaciones que este hace sobre la idea de teatro como juego participativo. Para Fischer-Lichte la copresencia física de actores y espectadores es el hecho específico para que pueda tener lugar

la realización escénica, es esa copresencia la que la constituye. La condición de posibilidad de la realización escénica es la reunión durante un determinado periodo de tiempo y en un lugar concreto de actores y espectadores instados a “hacer *algo* juntos”.

La idea de Herrmann del teatro como un “juego de todos y para todos”, que recupera Fischer-Lichte define una nueva relación entre artistas y espectadoras. Estas ya no son consideradas observadoras distantes o cercanas de las acciones que realizan las artistas sobre en escena, a las que las primeras, sobre la base de sus observaciones, les atribuyen determinados significados; tampoco son intelectuales que descifran los mensajes formulados mediante las acciones de las artistas: son parte activa en la creación de la realización escénica por su participación en el juego, por su presencia física, por su percepción y por sus reacciones. La realización escénica es una creación conjunta.

Fischer- Lichte encuentra paralelismos entre la idea de teatro como juego y la noción de *liminalidad* [vii], estadio fronterizo del ser humano en su relación con la sociedad y ámbito para la transformación de su identidad. Mientras que en los ritos de transición descritos por Turner[viii] en sus estudios antropológicos son los actores los que sufren la transformación identitaria, en el teatro también el público queda expuesto a la posibilidad de cambiar su identidad, por lo que el teatro y las artes performativas pueden verse como espacio liminal en la medida en que son lugares propicios para poner en jaque ideas, imágenes y convenciones. Lo liminal aparece de esta manera asociado a un estado de indefinición o ambigüedad identitaria; los espacios liminales simbolizan la transición entre dos estados diferenciados. Después de producirse la transición de un estado a otro, la identidad del individuo queda redefinida; la nueva

posición se reconoce entonces por la comunidad y por el propio sujeto.

***

El *Volksbühne* (Teatro del pueblo) fue diseñado por Oskar Kaufmann y construido durante los años 1913 y 1914 en el centro de Berlín. El eslogan *Die Kunst dem Volke* (El Arte para el pueblo) fue grabado en la parte delantera del edificio y aún se conserva en ese mismo lugar. La idea de *Volksbühne* significaba que las clases trabajadoras fundaban una sociedad cultural y donaban sus suscripciones de membresía para producciones teatrales que, a su vez, podían ser atendidas por los miembros del club a precios muy reducidos. El objetivo era que los trabajadores –organizados y liderados por los socialdemócratas– accediesen y participaran de la vida cultural de Berlín. Así, los trabajadores podían permitirse visitar un teatro que ofrecía un programa contemporáneo y políticamente orientado. Entre 1915 y 1918, bajo la dirección artística de Max Reinhardt, conocidos actores como Emil Jannings o Ernst Lubitsch actuaron en el escenario del teatro, ubicado en Bülowplatz (tal y como la plaza de Rosa Luxemburgo era conocida en ese momento). En 1924 Erwin Piscator asumió el cargo de director artístico del Volksbühne. El teatro de Piscator se centraba en el contenido sociopolítico del drama y no en la inmersión emocional del público o en la belleza formal de la producción. El objetivo de Piscator era crear un teatro para el proletariado que propiciara la transformación de la sociedad; tenía un marcado carácter marxista. Famoso por sus sorprendentes y polémicas producciones, desarrolló el concepto del “teatro proletario” y también acuñó el término “teatro épico”, adoptado más tarde por Bertolt Brecht como un

concepto central en su teoría del teatro y en sus obras. Fue (y sigue siendo) en el Volksbühne donde se ampliaron y redefinieron los límites del género teatral: la primera producción teatral multimedia se realizó en el Volksbühne de Berlín empleando diapositivas y proyecciones cinematográficas en el escenario. La idea de Piscator de un "teatro totalizador" también evolucionó desde aquí, sirviendo todavía como lema por excelencia para la mayoría de los proyectos. Durante el régimen nazi, el Volksbühne pasó a llamarse *Theater am Horst-Wessel-Platz* (en honor a un activista nazi) debido a la presión forzada que se impuso en los principales escenarios de todo el país.

Poco antes del final de la Segunda Guerra Mundial, el Volksbühne fue casi completamente destruido, para ser posteriormente reconstruido entre 1950 y 1954 con un estilo arquitectónico más llano y sobrio. Como uno de los teatros líderes en la capital de la RDA, el Volksbühne dejó su huella al vincular y mezclar explícitamente obras contemporáneas con las estrategias vanguardistas de sus directores. Las producciones de Heiner Müller, Benno Besson o Fritz Marquardt establecieron nuevos estándares en el mundo del teatro. El propio Benno Besson, creador de un estilo popular e irreverente, y Frank Castorf, cuya dirección se prolongó durante veinticinco años, fueron sus carismáticos directores en el último tercio del siglo XX y primeros años del XXI. Con ellos Volksbühne se erigió en uno de los grandes templos universales del teatro postdramático.

***

En abril de 2015 el entonces alcalde socialdemócrata de Berlín, Michaël Muller, nombró director del Volksbühne a Chris Dercon, reputado comisario holandés de arte, que había ejercido como director de la Tate Modern de Londres y contaba con una amplia experiencia internacional. Dercon parecía ser el director idóneo para llevar a cabo la modernización del teatro, sin embargo, su nombramiento provocó una tormenta en el panorama social y cultural de Berlín. El plan Dercon no funcionó como se esperaba. Su proyecto suscitó una fuerte oposición entre los seguidores más exigentes de la línea editorial de Castorf, que vieron en la nueva propuesta una prueba más de los vientos neoliberales que azotaban Berlín. En junio de 2016, un grupo de directores de escena, empleados del teatro y reconocidos intérpretes enviaron una carta de protesta al gobierno de Berlín: "Este cambio de director no es un traspaso amistoso. Es una ruptura irreversible con la historia reciente del teatro", señalaba la carta. En septiembre de 2017 un grupo de activistas ocuparon el centro con el objetivo de liberarlo y crear en su interior un centro antigentrificación y un parlamento para los *homeless*. Casi a diario, desconocidos dejaban materia fecal en la puerta de la oficina del director. Poco tiempo después Chirs Dercon renunció a continuar en su cargo.

***

Hans-Thies Lehman acuñó el adjetivo *postdramático* para designar a un teatro que opera más allá del drama teorizado por Szondi. El concepto postdramático, demonizado por los filólogos arcontes de la teoría teatral aristotélica, no quiere decir ni abstracción absoluta, ni abjurar de la tradición del drama; el drama continúa existiendo como expectativa de gran parte del

público y fundamento de los modos de representación aceptados como norma. El teatro posdramático[ix] surge en un periodo histórico muy determinado que coincide con la revolución de mayo del 68, el movimiento *hippy*, la revolución sexual, el feminismo radical y todas las acciones performativas que estas nuevas ideas conllevan: el rock and roll y los macroconciertos, las manifestaciones políticas multitudinarias y otras performances que marcan un contexto en el cual la escritura dramática y el teatro evolucionan vertiginosamente. El *Living Theatre* de Julian Beck o el *Envirommental Theater* de Richard Schechnner y su *Perfomance Group,* están señalando un camino que revolucionará la teoría y la práctica teatral. El desborde de las fronteras entre las artes, observado insistentemente en esta década de los sesenta por artistas, críticos de arte, filósofos y teóricos, se dibuja con las mismas curvas del giro performativo; el teatro postdramático es una excrecencia más de esa nueva manera de ver y hacer que altera las texturas de la tradición. Las artes visuales, la música, la literatura, el cine y el teatro tienden a partir de este momento de inflexión a verse como realizaciones escénicas en las que el público forma parte activa del acontecimiento.

***

El dramaturgo Juan Mayorga dice con frecuencia que la cualidad fundamental de un artista debe ser el coraje, y que esa habría de ser también la cualidad fundamental del espectador, del lector, del receptor de la obra de arte. El arte ha de ser peligroso para quien lo hace y para quien lo completa, que es el espectador.

EL GRITO

El Instituto Iberoamericano de Berlín se ubica en el número 37 de la Postdamstrasse, en una zona en la que conviven parte de las instituciones de la Fundación Cultural Prusiana con otros edificios insignes de la vida académica y cultural de la ciudad. El IAI, la Filarmónica de Berlín, la Biblioteca Nacional, St Matthäus Kirche o el Kulturforum se concentran en un área central muy frecuentada por las personas amantes del arte y la cultura que viven y trabajan en la capital alemana o la visitan como turistas. En septiembre se han abierto al público la mayoría de las instalaciones, por supuesto con restricciones de aforo y medidas de seguridad. El virus ha sido benigno en Berlín durante el verano, pero no se debe bajar la guardia. Quiero aprovechar al máximo el tiempo libre durante estas semanas, hago planes, elaboro rutas. Estoy excitado y ansioso por conocer la programación de la nueva temporada teatral, quiero asistir al *Musikfest Berlin,* al Volksbühne y a todos los interesantes *acontecimientos* que puedan surgir durante mi estancia.

***

Ulrike Mühlschlegel es la directora de los servicios públicos de la biblioteca del IAI[x], he tardado unos días en aprender a pronunciar su apellido de seis consonantes consecutivas. Ulrike es una mujer agradable procedente del sur de Alemania, “donde las vacas pastan felices”, según me dice sonriendo la mañana que nos conocemos en su despacho. Tanto ella como el director científico, Peter Birle, y Friedhelm, el investigador responsable de Estudios Culturales con el que trabajo, hacen lo posible para que los pocos investigadores que hemos tenido el coraje de viajar en estas fechas nos sintamos acogidos. Ulrike, Peter y

Friedhelm hablan correctamente español, lo que me ayuda mucho en estos momentos. Frau Mühlschlegel me brinda diversas referencias de espacios culturales alternativos que me puede interesar conocer, dadas las características de mi investigación. En la conversación me habla también de Francisca Roldán, una de las bibliotecarias que trabaja en el servicio de préstamo. “Francisca habla español, te puede ayudar sobre el material que necesites consultar”, me dice sin perder la sonrisa.

***

Camino a diario desde mi casa a mi mesa de trabajo en la sala de investigadores del *Ibero*, es un paseo agradable de unos cincuenta minutos de duración por la orilla del Landwehrkanal, un brazo de agua de diez kilómetros de longitud que corre paralelo al río Spree. Las dos orillas del canal cuentan con bancos y zonas de esparcimiento donde la gente se reúne a cualquier hora del día y de la noche. Pequeñas embarcaciones hacen su recorrido por las aguas del canal y algunas barcazas sirven como bares y restaurantes, ancladas en las orillas de los puntos más anchos del recorrido. Debido a las medidas de seguridad adoptadas por la pandemia las barcazas de turistas han suspendido su actividad y permanecen amarradas. La gente toma el sol, cuando las nubes lo permiten, jóvenes desinhibidos tocan la guitarra y beben cerveza y fuman marihuana plácidamente a cualquier hora del día. Reconforta sentarse en uno de estos espacios mientras los cisnes blancos anidan en los márgenes del canal y se bañan en sus aguas. Me siento libre y afortunado a pesar de los días complicados. Podría decir que la felicidad me acompaña en estos paseos de ida y vuelta que me

permiten cada día observar la vida a pie, tomar una fotografía o sentarme en un banco a redactar una nota como esta.

Cada mañana me inclino frente a la pantalla del ordenador en la mesa de trabajo número uno de la sala de investigadores; apenas soy consciente de la vida que se desarrolla a mi alrededor en otras áreas del edificio. Hay muchos artículos y materiales que leer *on-line*, todavía no he necesitado solicitar libros o artículos en préstamo. Sin embargo, hoy, en una consulta en el catálogo he descubierto la referencia de *El arte de enseñar a escribir*, resumen del proyecto de la Escuela Dinámica de Escritores (EDDE) que fundó y dirigió Mario Bellatin. Me levanto para solicitar el volumen disponible en el mostrador y veo que se acerca una mujer delgada, de melena rubia y corta; tiene los rasgos de la cara angulosos, mascarilla mediante, y camina dando pasos cortos y rápidos, muy diligente; por su aspecto podría decir que es una berlinesa más. Cuando le solicito el libro ella me mira y me contesta en un español perfecto, con un acento que podría reconocer como propio de Madrid si no estuviéramos en Berlín. Y resulta que sí, Francisca Roldán, la persona de la que me habló Ulrike, es madrileña, o al menos creció y se educó allí. Intercambiamos unas frases cordiales y enseguida me explica amablemente cómo tengo que actuar para solicitar el libro deseado. Le agradezco todas sus explicaciones y me alegro de saber que ella estará por allí habitualmente, ya que tendré que utilizar con frecuencia los servicios de la biblioteca durante estos meses. Nos emplazamos a hablar "cualquier día de estos", aunque luego comprobaré que las conversaciones y las citas en Berlín no se producen de forma tan rápida como en España, y menos aún en tiempos de pandemia. En Alemania las relaciones personales se forjan a base de tiempo y yo llevo solamente unos pocos días en la ciudad.

En la introducción de su obra sobre la Escuela Dinámica de Escritores, que ya tengo en mis manos, Bellatin realiza una negación tajante: “No se debe, no se puede enseñar a ser escritor”. El libro recoge los talleres y los programas de las maestras y escritores que han pasado por la escuela, junto con una descripción detallada de los cursos que se llevaron a cabo allí; un espacio que se describe como “una escuela vacía en la que no existen programas de estudio, una gran instalación que empezó y sigue fluyendo en el tiempo y en el espacio”. La EDD dejó de funcionar hace un tiempo. Según Bellatin fue un mecanismo creado para desactivarse diez años después de creada y eso fue lo que sucedió. Llegó el momento de su cese, pues “yo no soy un pedagogo sino un escritor. Este mecanismo me permite entender la Escuela como una obra de ficción más.”

***

Por la noche busco películas que tengan que ver con Berlín, “ciudad personaje” en la cual se han filmado centenares de títulos. Encuentro un argumento que me llama la atención, se trata de un *biopic* sobre Edvard Munch, dirigido por Peter Watkins en 1974, que dedica parte de su metraje a narrar la estancia del pintor en Berlín. La historia cuenta que Munch se instala en la ciudad en 1892, en la habitación de un hotel del distrito de Charlottenburg. No muy lejos de allí, en la esquina de la calle Wilhem con la Inter den Linden, en el corazón burgués de la capital alemana, hay un local en donde se sirven más de novecientas clases de licor, *El cerdo negro,* una de esas tabernas del fin del mundo, hoy desaparecida y que ha pasado a la historia de la ciudad. Su salón es lugar de encuentro de escritores y artistas y allí se reúne un grupo de escandinavos y alemanes que azotará las mentalidades europeas más

conservadoras de finales del XIX. Han rechazado el naturalismo y buscan un medio para presentar el interior del alma, los oscuros abismos del ser humano. Las ideas que surgen cambian de manos con tanta velocidad como las amantes. Entre sus clientes habituales se encuentra el sueco August Strindberg, que ahora vive en Berlín y se aloja en la pensión que hay en los pisos superiores de la taberna. Strindberg ya es un escritor y dramaturgo muy conocido. Es un hombre repudiado en Suecia por sus ataques frontales a la burguesía, donde ha sido condenado por blasfemia según la Ley de Imprenta que rige en el país. Los pedagogos suecos exigen que se prohiban sus libros; los padres le escupen por la calle. El excéntrico, paranoico y misógino Strindberg se convierte en una atracción más de la taberna para los intelectuales que visitan la ciudad, los escritores se nutren de su genio enloquecido. La sexualidad es uno de los temas fundamentales en las conversaciones del grupo. Stanislav Przybyszewski, escritor polaco germano y estudiante de medicina, reescribe el comienzo del Evangelio de Juan para que diga “al principio ya existía el sexo”. En sus largas sesiones de piano y charla afirma que el “sexo creó el cerebro y no al contrario”. Ambos se hacen íntimos amigos de Munch y serán sus más importantes referentes intelectuales y personales, tanto que le convencen para que establezca en Berlín su residencia permanente. En estos años la pintura de Munch se transforma y pinta la primera versión de la que posiblemente sea su obra más conocida, precursora de un giro en el mundo del arte: el expresionismo: *El grito* (1893) donde el pintor muestra su interés por exponer los problemas de la comunicación humana y su sagacidad para diagnosticar la crisis psicológica de lo que aparentemente era progreso social.



Versión litográfica[xi] *de* El grito*, de Edward Munch, aparecida en La Revue Blanche en 1895.*

La Línea Divisoria

–Pero si yo pinto ruinas–, dice el pintor de Hannover.
–Lo hago porque pienso que son bellas, no porque sean ruinas.
Hay montones de casas feas que se han convertido
en bellezas después de los bombardeos.

Stig Dagerman, *Otoño alemán* 1946.

Fin de semana, el suave clima de septiembre en Berlín invita a caminar. Decido ejercer de *flâneur* y recorrer sin rumbo fijo la línea que dividía la ciudad en dos durante la Guerra Fría. La escasa afluencia de turistas debido a las restricciones por la pandemia permite contemplar el paisaje urbano con tranquilidad y acceder sin aglomeraciones a cualquiera de los hitos históricos presentes en el espacio fronterizo de la ciudad dividida. Camino sin prisa hacia el oeste de Kreuzberg y me detengo ante el recinto del museo denominado "Topografía del Terror", que se encuentra en la Niederkirchnerstrasse, calle que lleva el nombre de Käthe Niederkirchner, una comunista alemana que luchó contra el nazismo y que fue asesinada por las SS. En el espacio en el que ahora estoy se encontraban el cuartel general de la Gestapo, la dirección de la policía secreta nazi y de las SS, así como las oficinas de Heinrich Himmler, ministro del Interior, comandante en jefe de las SS y director de la Oficina Central de Seguridad del Reich. En este lugar también se encontraba la oficina central de administración de todo el sistema de campos de concentración (IKL–Inspektion der Konzentrationslager), que posteriormente fue trasladada al campo de concentración de Sachsenhausen, cerca de Berlín. Desde el espacio que ocupó el centro neurálgico del sistema tanatopolítico nazi también se puede ver uno de los edificios emblemáticos del nazismo que sigue en pie en Berlín: el Ministerio del Aire del siniestro Hermann Göring, que hoy es

el Ministerio de Hacienda. Esta franja de la muerte perteneciente al distrito de Kreuzberg había dejado de ser parte de la conciencia colectiva de los berlineses hacía mucho tiempo, ya que las ruinas de la guerra habían sido dinamitadas por los norteamericanos. La ciudad había dado la espalda al solar por su situación fronteriza y por su carga histórica.

El museo actual cuenta con una zona al aire libre y un amplio recinto cerrado, ambos de acceso libre y gratuito. Los edificios originales que albergaron aquel *terror* fueron dañados por la guerra y destruidos por completo en la posguerra; durante muchos años este espacio estuvo prácticamente abandonado hasta que en los años ochenta del siglo XX un grupo de voluntarios comenzó a realizar excavaciones en el terreno.

Las excavaciones del ejército de voluntarios dieron sus frutos y con los hallazgos se instaló una exposición a cielo abierto en lo que habían sido los sótanos de las edificaciones de antes de la guerra. La exposición, abierta en 1987, tuvo un gran éxito y despertó el interés de muchos berlineses. Gracias a la repercusión pública de la muestra se inició una discusión sobre el futuro del terreno de la Niederkirchnerstrasse; quedó clara la necesidad de un lugar que contase las historias de los victimarios de manera permanente: se trataba de recordar a los autores de los crímenes y de las instituciones que los habían organizado; era necesario acometer la construcción de un edificio, asumiendo el reto de intervenir lo menos posible en el espacio y, finalmente, en 1992 nació una fundación cuya tarea sería investigar en la historia de los verdugos. Después de más de una década, y no pocas discusiones y conflictos, en 2007 se abrió al público el edificio actual, donde una muestra permanente cuenta la historia de la Gestapo y la SS, su origen, su desarrollo, el papel que jugaron en la dictadura nacionalsocialista, pero también cómo las sociedades alemanas

(RDA y RFA) enfrentaron el tema a nivel judicial y social. La exposición esta basada en fotografías y documentos que sirven para ilustrar las diferentes etapas. En las ruinas de los sótanos de los edificios van rotando diferentes exposiciones temporales.

Visitar la Topografía del Terror es una experiencia fuerte, aquello que se cuenta en la exposición coloca al espectador frente a los aspectos más oscuros de la dictadura nazi; explica cómo Alemania se plegó a estas dos instituciones represivas. De alguna manera el visitante se encuentra con lo más terrible del mundo moderno: la guerra como paradigma y el exterminio judío, hechos planificados y consumados por dirigentes a los que había votado mayoritariamente el pueblo alemán. Pocos de aquellos que participaron activamente de estos crímenes fueron perseguidos penalmente y menos aún fueron condenados. Muchos de ellos, al igual que miembros de muchas otras instituciones alemanas que colaboraron en la comisión de estos delitos, arguyeron la *obediencia* como eximente.

***

El novelista y dramaturgo sueco Stig Dagerman escribió *Otoño alemán* como resultado de un viaje que emprendió por la Alemania en ruinas de 1946 mientras trabajaba como corresponsal del periódico sueco *Expresen*. Al final de este texto Dagerman menciona de pasada una novela que acaba de aparecer publicada en una revista alemana; se trata de *Final en Berlín*, la obra de Heinz Rein que narra el sufrimiento colectivo soportado por las víctimas de los bombardeos aliados en las grandes ciudades alemanas. Dagerman aborda algo insólito en aquel momento: entender el sufrimiento de aquellos alemanes

dos años después de la derrota. No hay ninguna duda en el rechazo al nazismo por su parte, pero esto no le impide mirar de cara el sufrimiento, la humillación y la miseria. Donde los corresponsales de la prensa extranjera solo ven ex-nazis merecedores de castigo, Dagerman llega al fondo del sufrimiento alemán y es capaz de discutir el cinismo del comportamiento de los aliados y de sus políticas, más dispuestas a favorecer la pervivencia del nazismo que su rechazo.

En 1952, dos años antes de suicidarse, Dagerman escribió: “Estoy desprovisto de fe y no puedo, pues, ser dichoso, ya que un hombre dichoso nunca llegará a temer que su vida sea un errar sin sentido hacia una muerte cierta. No me ha sido dado en herencia ni un dios ni un punto firme en la tierra desde el cual poder llamar la atención de dios; ni he heredado tampoco el furor disimulado del escéptico, ni las astucias del racionalista, ni el ardiente candor del ateo. Por eso no me atrevo a tirar la piedra ni a quien cree en cosas que yo dudo, ni a quien idolatra la duda como si ésta no estuviera rodeada de tinieblas. Esta piedra me alcanzaría a mí mismo ya que de una cosa estoy convencido: la necesidad de consuelo que tiene el ser humano es insaciable.”[xii]

***

KREUZBERG

Además de estudiar y vivir buena parte de su vida en la ciudad de Madrid, Francisca Roldán, la bibliotecaria del *Ibero* tiene, como yo, origen andaluz. En nuestra primera conversación me cuenta que su familia procede del sur de la provincia de Córdoba, de una zona de la campiña a pocos kilómetros de Priego, el municipio del que mi madre emigró siendo adolescente, a finales de los años cuarenta. Esta coincidencia alcanza incluso a nuestros apellidos, pues el segundo apellido de mi madre es también Roldán. Fantaseamos con el hecho de que mi abuela y su padre fueran familia y este azaroso y lejano paisanaje hace que Francisca y yo nos tratemos rápidamente con cierta confianza. Facilita nuestra buena comunicación una edad similar y el hecho de que a las dos nos interese el teatro contemporáneo. Ella se marchó de España en los años ochenta después de licenciarse en Políticas en la Complutense, otra coincidencia, en una época en la que Berlín era una ciudad de acogida para una legión de jóvenes idealistas, hijos del *baby boom* que llegaban de toda Europa huyendo de las convenciones burguesas y del neoliberalismo rampante en el mundo civilizado. Insumisos de los ejércitos nacionales y su servicio militar obligatorio, izquierdistas radicales, anticapitalistas, artistas y muchas otras personas con inquietudes se sintieron atraídas, como Francisca, por el horizonte libertario que se respiraba en la ciudad dividida durante los años previos a la caída del muro. Ella se instaló allí con su pareja, un ingeniero alemán con el que tuvo dos hijos luego estudió biblioteconomía y después consiguió el trabajo en el IAI que mantiene desde hace casi dos décadas. Yo le hablo a Francisca de mis amigos españoles en Berlín, Mimi y Belén, que viven en el distrito de Mitte, frente a la estación de Hauptbanhoff, muy cerca del Tiergarten; le cuento que durante las dos primeras semanas de mi estancia no nos hemos visto,

ellos estaban en España visitando a sus familias tras casi un año de ausencia por diversos motivos. Nuestro primer encuentro, después de siete años, ha sido en un merendero que hay dentro del parque, frente a la Embajada española en Alemania, junto al canal, un *biergarten* con decenas de mesas y bancos de madera donde sentarse a beber cerveza y a comer pizza al horno. Ellos, como Francisca y muchos otros europeos y latinoamericanos, han encontrado en Berlín una serie de oportunidades impensables en otras ciudades, como Madrid.

***

La ciudad de Berlín es exuberante, sus dimensiones y proporciones, en comparación con las de las grandes ciudades españolas, como Madrid o Barcelona, resultan gigantescas. Sus parques, bosques, canales, ríos y lagos han dado al verano que ya se ha ido una cálida humedad que yo no esperaba y que ahora, con la llegada del otoño, comienzo a añorar. En pocos días las calles se han cubierto de una masa de hojas de varios centímetros de grosor, verdaderas alfombras de tonos pardos y amarillos mullen el pavimento, las calzadas y las aceras necesitan de la intervención urgente de los servicios municipales de limpieza. Me gusta la sensación de pisar este tapiz multicolor que la naturaleza ha dispuesto en la puerta de mi casa.

Visitar los parques de la ciudad resulta una experiencia intensa que puede ser placentera y agotadora. Tiergarten, Alt-Treptower, Hasenheide, Grunewald y otras zonas verdes de Berlín representan una promesa de ocio y de vida saludable por lo que son espacios muy concurridos, todavía más en tiempo de restricciones, por los habitantes de la ciudad. El movimiento

vecinal, muy potente aquí, los considera un patrimonio verdadero, intocable. Tempelhofer Park es un buen ejemplo. Fue un campo de aviación histórico, el pasillo que conectaba el Berlín comunista por el cielo con el Oeste civilizado y promisorio. Hubo un intento de privatizar el suelo de este parque lleno de huertos urbanos y construir viviendas, pero la ciudadanía se alzó contra la iniciativa inmobiliaria y el proyecto no pudo llevarse a cabo.

Las grandes extensiones de bosque y lagos de Grunewald, a los que se puede acceder en el metro desde el centro en unos minutos, son perfectas para hacer una excursión bonita. Un fin de semana voy allí con Francisca; ha prometido presentarme a dos investigadoras feministas del IAI, ambas se han apuntado al día de campo: Beatriz, una chica guatemalteca que acaba de doctorarse y Bat-Ami Artzi, una historiadora del arte de nacionalidad israelí, cuya investigación me parece apasionante: la arqueología andina y las teorías de género y *queer*. Bat-Ami ha realizado un exhaustivo trabajo de campo en el arte andino e indaga en una propuesta metodológica para entrelazar ambas disciplinas de estudio, aparentemente tan alejadas. Además, la casualidad quiere que seamos vecinas, ella también vive en Kreuzberg, a cien metros de mi casa. Al finalizar la excursión cenamos las cuatro en un restaurante alemán, tomamos una jarra de vino tinto y comemos especialidades del país. Bat-Ami me explica lo que es ser `antisionista' y otras particularidades de su raza, de la que sé muy pocas cosas. Bat-Ami es judía, feminista y de izquierdas. Nos hacemos amigas; ella se sorprende de que use el femenino en mis conversaciones y escritos. Unos días más tarde quedamos para tomar café y *cakes* por el barrio. He leído un artículo[xiii] suyo y quiero conocerla mejor y hablarle de Paul B. Preciado.

El escritor Paul B. Preciado nació en Burgos en 1970 como Beatriz Preciado Ruiz. La niña Beatriz fue a un colegio de monjas, pero nunca tuvo problemas por ser distinta. Cuando le preguntaban qué quería ser de mayor, ella respondía: hombre. Se veía como un hombre porque ellos tenían acceso a las cosas que ella quería hacer: astronauta o médico, cosas así. Nunca lo vivió como algo vergonzoso ni traumático, era algo a lo que creía tener derecho; hasta tenía una hucha para someterse algún día a un cambio de sexo. Ella se movía en un mundo en el que el referente era la parroquia. De niña, se orientó gracias a su instinto. El instituto fue fundamental. Simona, una maestra con un hijo autista, reclutó a niños con problemas y creo una clase, el grupo G: autistas, superdotados, raros. Ocho marcianos feos y atroces. Terribles, pero mimadas. Adoraba a sus profesores, eran muy abiertos para lo cerrada que era ella.

El padre de Preciado era un empresario respetable. Su madre una costurera de novias. Ella era hija única. Y ellos esperaban otra cosa de su única hija: eran religiosos y de derechas; como se es de derechas en Burgos, dice Preciado, de forma irreflexiva, porque sí, porque toca. En ese contexto fue una chica rebelde pero no porque ella se lo propusiera, sino porque cada cosa que hacía escandalizaba. Un día, a los diez años, alguien llamó a su casa y le dijo a su madre: “su hija es un marimacho”, y luego colgó. Desde ese día su madre leyó todos sus cuadernos, escrutó sus bolsillos, registraba su mochila. Discutía a menudo con ella; quería saber si se drogaba, si se acostaba con chicos, si tomaba la píldora. Ella solo decía ‘No’ a todo lo que su madre le preguntaba. Hasta que un día se lo dijo: “soy lesbiana, tortillera, bollera, marimacho, soy un chico, pero tú no te das cuenta”. Era como un ovni, pero no lo vivió como algo que había que ocultar. Su rebeldía siempre tuvo algo político. Daba charlas a los niños para decirles: hagamos esto, organicémonos. No se dejó reprimir, pero las rupturas con amigos y familia fueron

dolorosas cuando no aceptaron lo que para Preciado era natural. Con sus padres ha sido una larga pedagogía. Su carácter no es el más tolerante. Ahora piensa: os tolero en vuestra manera de ser, qué voy a hacer. De hecho, en un texto escrito durante el confinamiento, Preciado hace un retrato entrañable de su relación:

> "Durante el confinamiento por el coronavirus, entre el desorden del tiempo y la reorganización de las tareas cotidianas que el paro generalizado propicia, he adoptado un nuevo hábito. Cada día, a las 8:30 de la tarde, después de salir al balcón a aplaudir o a gritar, respondo a la llamada por videoconferencia con mis padres. Ellos están en una ciudad del norte de Castilla. Yo en un barrio de París. Antes del coronavirus, nos hablábamos una vez cada dos meses, por las ocasiones importantes, las fiestas, los cumpleaños. Pero ahora, la llamada diaria se ha vuelto una bomba de oxígeno. Eso es lo que dice mi madre, que siempre ha tenido talento para el melodrama, cuando se abre la pantalla: "verte, es como salir y respirar." Mi padre tiene noventa años, es un hombre dinámico que antes del encierro caminaba cada día ocho kilómetros. Es también un hombre frío: un niño abandonado por su propio padre que creció sin afecto, pensando que el trabajo era su única razón de existir. Aunque hay prohibición de salir para los mayores, mi padre sale cada día a comprar el pan a doscientos metros de casa, con sus guantes y su mascarilla. "Nadie puede negarle eso" dice mi madre. Y añade, cuando mi padre se aleja: "Quizás ya nunca más volvamos a poder pasear juntos por la calle. Quizás ésta sea su última primavera. Tiene que poder salir." Mi madre me llama unas veces en masculino, otras en femenino, pero siempre Paul. Me gusta cuando mi padre pregunta, "¿Quién llama?" Y mi madre responde, "es nuestro Pol." Ella lo imagina así, escrito *Pol*. Cada día, mi padre inspecciona mi rostro en la pantalla como si escrutara

los cambios producidos por la transición de género. Pero también, como si buscara su rostro en el mío. “Cada vez te pareces más a tu padre” dice mi madre. La transición ha subrayado la similitud de nuestros cuerpos y de nuestros rostros, como sacando a flote un fenotipo que el estrógeno mantenía escondido. Aunque no se lo digo, ese parecido resulta tan inquietante, o tan conmovedor, para mí como para él. [...] Cuando les explico que estoy corrigiendo las galeradas de un nuevo libro que sale en junio, mi madre pregunta, con un interés que deja al descubierto su deseo, a quién se lo voy a dedicar. “A Judith Butler” digo yo. Y, “¿quién es esa señora?”, pregunta ella. Yo le explico que no es una señora, que es una persona que no se identifica con ningún género, ni masculino ni femenino y que le acaban de dar el certificado de persona de género no binario en California, como a mí me dieron en 2017 el cambio de sexo legal. Les digo que es el/la filósofe gracias al cual yo supe que incluso para los que éramos como nosotros, los que habíamos sido considerados desviados o degenerados, era posible hacer filosofía. “¿Y si no es ni un hombre ni una mujer?”, pregunta mi padre, “¿qué es?” “Es libre”, le digo yo. “Pues vaya negocio, para ese reca’o no hacen falta alforjas.” Y los tres nos reímos. Antes de colgar, mi padre, que nunca ha sido capaz de decirme que me amaba, se acerca mucho a la pantalla y me manda un beso. No sé cómo reaccionar a su inesperado gesto afectivo. “Te esperamos mañana” dice mi madre, “para nuestra salida juntos del día.” Después de la última cita con ellos, al escuchar la insinuada petición de mi madre y al verles tan frágiles y tan repentinamente cariñosos, pienso que querría poder algún día dedicarles un libro. Y entonces se me ocurre que para que pudieran disfrutar de esa dedicatoria sin verse ofendidos por el contenido, yo tendría que ser capaz de escribir un libro donde no figuraran las palabras homosexual ni homosexualidad, ni la palabras transexual y transexualidad,

> ni la palabra sexo, ni sexualidad, ni violación, ni trabajo sexual, ni prostitución, ni aborto, ni penetración, ni dildo, ni ano, ni erección, ni pene, ni polla, ni vagina, ni vulva, ni clítoris, ni tetas, ni pezones, ni follar, ni correrse, ni chupar, ni eyacular, ni SIDA, ni orgasmo, ni felación, ni sodomía, ni masturbación, ni perversión, ni maricón, ni lesbiana, ni lesbianismo, ni tortillera, ni bollera, ni amanerado, ni gay, ni marimacho, ni camionera, ni puta, ni zorra, ni mastectomía, ni faloplastia, ni enfermo mental, ni disforia de género, ni psicosis, ni esquizofrenia, ni depresión, ni pornografía, ni farmacopornográfico, ni mierda, ni adicción, ni droga, ni drogadicción, ni alcoholismo, ni marihuana, ni heroína, ni cocaína, ni metadona, ni morfina, ni crack, ni camello, ni suicidio, ni prisión, ni criminal.... El ejercicio de escritura, en sí mismo, me digo, sería heroico. El libro podría ser una larga perífrasis barthesiana, una buena distracción para los tiempos del confinamiento."[xiv]

***

La adolescencia fue una época muy intensa para Beatriz. Con dieciséis años viajó con el grupo G a Filadelfia y regresó con la idea de hacer filosofía política. Era muy de ciencias, quería hacer biología genética, pero durante el bachillerato se dio cuenta de que las cuestiones a las que quería responder no iba a resolverlas con la biología, y que ese otro lugar era la filosofía. Tras el primer viaje a Filadelfia con el grupo G, Preciado volvió a los Estados Unidos unos años después. Viajó para ingresar en el *New School for Social Research*, en 1991, en plena transformación de los departamentos de estudios feministas, pero también de gays y lesbianos. Su horizonte de expectativas creció en un ambiente académico muy influido intelectualmente por el pensamiento de Judith Butler. El hecho

de ser hispanoparlante le permitió relacionarse con el movimiento de lesbianas chicanas y latinoamericanas: Gloria Anzaldua, Aurora Lewis, Cherry Moraga, entre otras. También conoció a Teresa de Lauretis, que no dejaba de ser una italiana trabajando en un campus norteamericano. Comienza entonces, o mejor dicho continúa, con apenas veinte años, un proceso de transformación que se desarrolla en paralelo a la crisis y posterior revisión del feminismo de la segunda ola, que daría lugar a la teoría poscolonial, la teoría queer, los estudios transgénero, los estudios de la performance, etc... el mejor caldo de cultivo para la formación ética y política de Beatriz. Allí descubrió que la palabra queer, que en inglés significa "maricón, bollera, raro", tenía ya otro sentido en esos círculos desde finales de los años 80. Es allí y en ese momento cuando se declara transgénero, una denominación que superaba las distinciones entre hombre y mujer; homosexual y heterosexual; intersexual y transexual. Todas las clasificaciones le quedaban muy lejanas desde hacia tiempo. Preciado también elige como propio el calificativo *queer,* insulto que las minorías sexuales adoptan como suyo para reafirmar su diferencia. Los movimientos *queer* representaban el desbordamiento por sus márgenes de la propia identidad homosexual: maricas, bolleras, transgénero, putas, gays y lesbianas discapacitadas, lesbianas negras y chicanas y un largo etcétera. En esa época, Beatriz conoce grupos como Queer Nation, Radical Furies o Lesbian Avengers, que van a hacer una utilización maximalista de la posición de las minorías sexuales como "sujetos malos" o como "sujetos perversos" de la modernidad y que denuncian las exclusiones, los fallos de las representaciones y los efectos de renaturalización de toda política de identidad. Si en un sentido político los movimientos queer aparecen como 'posgays', desde un punto de vista discursivo la teoría queer va a aparecer como una vuelta reflexiva sobre los errores del feminismo[xv], tanto esencialista como constructivista, de los años ochenta: el

feminismo liberal, o emancipacionista, es denunciado una vez más desde sus propios márgenes como una teoría fundamentalmente homófoba y colonial. En ese momento Teresa De Lauretis señaló que se trataba de una puesta en cuestión de la categoría ‘mujer’, como aquella que define al sujeto político del feminismo. En los noventa, y paralelamente a la emergencia política de las comunidades translésbicas, Preciado asiste a la cristalización de la escena *drag king* en San Francisco, Nueva York y Londres, y accede a una cultura de la representación de la masculinidad lesbiana, con iconos como Dianne Torr, Murray Hill, Del La Grace, Mo B. Dick y Hans Scheirl. Antes de instalarse de nuevo en Europa, en 1998, con solo veintisiete años, Beatriz Preciado ha interiorizado la idea del viaje, movimiento y cambio —y la huida— como una parte fundamental de su existencia.

***

Le cuento a Bat-Ami que escribí mi tesis doctoral sobre Preciado. Le digo que toda su vida me parece una autoetnografía, que su escritura refiere de una manera muy directa lo que constituye su propio ser en la sociedad en la que vive, que ofrece las explicaciones que considera oportunas sobre su deseo de cambio y transformación, aludiendo radicalmente a su sexualidad y a sus afectos y a las personas con quienes comparte inquietudes y deseos. Que describe claramente cómo ha sido la lucha en las batallas que se han librado, o las que se habrán de librar para conquistar estos anhelos revolucionarios.

***

Preciado enfatiza la capacidad de representación estético-política del cuerpo sexuado, insiste en su visibilidad; otras imágenes son posibles y necesarias para dar sentido a la apuesta estética y política que él reivindica como modo para subvertir la sexualidad y generar significado: nuevos modos de producción simbólica. Su visión estética, o su (auto)representación, informa de los mecanismos que sigue su escritura como dispositivo político con efectos performativos: "El arte y el activismo se parecen a las ciencias de laboratorio. El arte se afirma como una disciplina de diseño contrasexual capaz de criticar, modificar y reinventar las condiciones de visibilidad del sujeto sexual contemporáneo. Tienen el poder de crear. El arte, la filosofía o la literatura pueden funcionar como contralaboratorios virtuales de producción de realidad."[xvi]

Le doy la enhorabuena a mi amiga Bat-Ami por descubrir en una pieza de cerámica policromada andina, –una botella de estilo huari con mil años de antigüedad– un rastro ancestral de la producción de simbología *queer*. Tan brillante. Tan sorprendente.

***

En todos los barrios de Berlín existen unos establecimientos llamados *Späti*, en su mayoría regentados por turcos, que son pequeños colmados donde se pueden comprar bebidas –en unos las hay alcohólicas y en otros no– tabaco y algunos productos de alimentación básicos; cada comerciante propone la mercancía que le parece oportuna según su clientela y la zona donde se ubica. Antes de la pandemia algunos de estos locales contaban con licencia para permanecer abiertos toda la noche. Con el covid los horarios se han restringido y el uso de las

populares mesitas que se colocan junto al escaparate se ha prohibido.

Kreuzberg es un barrio donde predominan las personas de origen turco. Aunque la mayoría sean ya alemanes de pleno derecho, sus costumbres y tradiciones son muy distintas a las de la población centroeuropea y caucásica de origen germánico, austriaco o prusiano. Los matices que visibilizan estas diferencias, a falta de conocer el suficiente número de hogares de familias turcas y alemanas, se pueden encontrar sobre todo en los supermercados y tiendas, y especialmente en los mercados callejeros que se instalan en diferentes puntos del distrito. Es cierto que Kreuzberg es un distrito muy grande y que en él conviven nacionalidades muy diversas, pero se puede apreciar mediante una observación no demasiado profunda que la mayoría de las personas que visitan estos mercadillos callejeros, tan entrañables por otra parte a pesar del frío que se pasa en ellos, son turcas, italianas, españolas y latinoamericanas. Yo me he convertido en uno de estos visitantes asiduos, cada semana voy a comprar frutas, verduras y carne y pescado a los puestos del mercado instalado junto al Landwehrkanal, el canal de Kreuzberg en cuya ribera florecen cada semana los puestos de la Maybachufer. Martes y viernes, sábados y un domingo cada dos semanas, los puestos ofrecen los productos más variados de alimentación, ropa de segunda mano, artesanía, productos ecológicos, comida casera preparada en el momento o tartas exquisitas. Son muy populares y baratos, incluso para un investigador español como yo. Me sorprende comprobar, por ejemplo, que los mejores melones españoles se venden aquí a mitad de precio que en Madrid para competir con la fruta turca. Es una experiencia espléndida; aunque cansa subir con el carro hasta la tercera planta sin ascensor de mi estudio en la Schönleinstrasse, merece la pena porque lleno la nevera con productos de primera

calidad a buen precio y, además, practico el idioma, me relaciono con personas de toda índole y aprendo cosas prácticas para la vida en Berlín.

***

Durante mis paseos por Kreuzberg en el verano me había sorprendido la pasividad de los comerciantes y del público en general con respecto a las normas de seguridad impuestas o sugeridas por las autoridades para combatir la pandemia. Gente joven abarrotaba sin pudor los establecimientos turcos donde se sentaban a fumar enormes shishas, y donde se aspiraba el mismo humo en un ambiente ya de por sí muy cargado. Me daba la impresión de que había poco respeto por parte de este sector de la población por las medidas sanitarias y pensé varias veces, y lo comenté con familiares y amigos, que antes o después esta circunstancia tendría un reflejo en los hospitales de Berlín. Junto a esta falta de conciencia se producían manifestaciones en contra de las restricciones y opuestas a las campañas de vacunación, convocatorias bastante nutridas en las que protestaban al mismo tiempo *hippies*, nazis de Alternativa por Alemania o *hare krishnas* contra Angela Merkel y los gobiernos de los estados federados, los länder. Los malos datos se acercaban amenazantes a medida que el buen tiempo se alejaba de la pequeña Instambul. Aun así, la gente seguía bebiendo cerveza por la calle con total naturalidad, o comía a la intemperie sentada en cualquier lugar. Mientras, los medios de comunicación de Berlín informaban de que en los hospitales no había problemas con el número de camas de UCI disponibles y que la Charité y otros hospitales de la ciudad contaban con respiradores más que suficientes. Sin embargo, no había

personal sanitario para atenderlos y un repunte de la pandemia podría tener consecuencias nefastas.

A mediados de octubre se instalaron los típicos mercadillos navideños, con sus casetas de madera y sus luces de colores preparadas para la gran celebración. Yo no sabía lo importante que era la Navidad para la gente de Berlín, pero se trataba de salvar las fiestas y para ello había que tomar más medidas; Merkel estaba dispuesta a ejecutarlas, a pesar de la oposición de los grupos más radicales. Yo seguía dos realidades paralelas porque vivía en Berlín sin despegar mis oídos y mi corazón de Madrid, donde estaba mi casa y mi familia. Me costaba creer la vara de medir tan diferente que se aplicaba en uno y otro territorio. Con una incidencia cinco veces superior en Madrid que en Berlín, las medidas eran cinco veces más laxas en la capital de España. Quién lo puede comprender. Nadie sabía qué era eso que estaba pasando.



Hospitalidad de los canales. Fotografía del autor.

STOLPERSTEINE

Rolf Bernhard Schaefer nació en Berlín el 15 de noviembre de 1926. Era hijo de Walter y Paula Schaefer, de soltera Jacoby. Su madre nació en Berlín y su padre vino de Gleiwitz, en Silesia, hoy Gliwice, una ciudad de Polonia. Ambos eran de origen judío. A partir de 1934, la familia Schaefer vivió con la madre de Walter Schaefer, Selma Schaefer, de soltera Wiener, en la Graefestrasse 91, en el distrito de Kreuzberg. El 22 de septiembre de 1942, la abuela de Rolf Bernhard Schaefer fue deportada a Theresienstadt. Como resultado, los Schaefer tuvieron que dejar su apartamento en Graefestrasse y mudarse al llamado *Judenwohnung,* o barrio de los judíos. En el Johannist 9, también en Kreuzberg, compartieron un apartamento de tres habitaciones con la inquilina realquilada Klara Süsskind. Como sus padres, Rolf Bernhard Schaefer tuvo que hacer trabajos forzados. El último fue en la Fábrica Alemana de Armas y Municiones en Berlín-Borsigwalde. Presumiblemente fue arrestado en su lugar de trabajo, a finales de febrero de 1943, en el curso de una acción nazi en la propia fábrica. Junto con su padre, el joven de 16 años fue deportado a Auschwitz el 2 de marzo de 1943, en el 32º Osttransport. No se sabe si volvió a ver a su madre, que sufrió el mismo destino un día después. Su abuela ya estaba muerta en el momento de la deportación de Rolf. Ni Rolf Bernhard Schaefer ni sus padres sobrevivieron al campo de exterminio.

***

La tragedia de la familia Schaefer es una más de entre las miles de historias del proyecto *Stolpersteine*. Estas “piedras tropezón” son pequeños bloques de hormigón de diez por diez

centímetros que se incrustan entre los adoquines del pavimento, delante de los últimos lugares de residencia elegidos voluntariamente por las víctimas de los nazis. Sus nombres y su destino están grabados en una placa de latón en la parte superior de cada Stolperstein y así se hacen visibles al peatón, que literalmente se tropieza con ellas cuando camina por la calle.

***

Stolpersteine es un proyecto original del artista berlinés Gunter Demnig[xvii]. En 1993, Demnig planteó la colocación de piedras conmemorativas para las víctimas del nacionalsocialismo como un concepto teórico en la publicación Großenwahn: Kunstprojekte für Europa[1]. Un año más tarde, dio un primer paso en esta dirección a instancias de Kurt Pick, un sacerdote de la iglesia de San Antonio, en Colonia. El artista exhibió doscientas cincuenta Stolpersteine por los asesinatos de sintis y romanís, en el interior de la iglesia. Finalmente, en enero de 1995, estos bloques de hormigón fueron colocados en las aceras de la ciudad de Colonia.

Las Stolpersteine llegaron a Berlín en 1996 de la mano del propio artista. Hoy en día se realizan para judíos, sintis y romanís, personas de la resistencia política o religiosa, víctimas de los asesinatos por eutanasia, homosexuales, testigos de Jehová y para personas que fueron perseguidas por ser declaradas asociales. Los grupos locales administran todas las solicitudes relativas a sus barrios y son independientes y autónomos. La creciente demanda de Stolpersteine en Berlín

[1] Megalomanía: proyectos de arte para Europa.

hizo necesario un marco institucionalizado. Así, son los museos de los distritos de Mitte y Friedrichshain-Kreuzberg los que establecieron en 2005 la Oficina de Coordinación de la Stolpersteine de Berlín, que se afilió al Aktives Museum Faschismus und Widerstand de Berlín en 2012. La Oficina de Coordinación de la Stolpersteine de Berlin sirve de oficina de enlace entre Gunter Demnig y su equipo con los grupos locales de Stolpersteine. Es el primer punto de contacto para solicitudes, o cualquier pregunta general, y apoya la participación cívica en relación con el proyecto en varios niveles: ofrece talleres de investigación, archivos para la redacción de textos biográficos, así como visitas a exposiciones relevantes y la realización de conferencias y eventos propios.



Stolperesteine de la familia Schaefer, en la Graefestrasse del distrito de Kreuzberg. Fotografía del autor.

La idea de Demnig se ha exportado a toda Europa, también a España. Hasta finales de junio de 2021 se habían instalado 480 Stolpersteine en 79 municipios españoles que recuerdan a las víctimas del exilio republicano y los campos de concentración nazis.

La memoria de las víctimas, dice Juan Mayorga con Walter Benjamin, es la única base sobre la que se puede construir una política no reaccionaria. Una política para la humanidad.



Stolpersteine en recuerdo de Antonio Zurita Mayo en la Calle Espronceda 7, de Madrid.
Fotografía en www.unserenotransitandolaciudad.com.

Luz de Octubre

Mientras intento avanzar en la escritura de estas páginas recibo una buena notica, mi obra de teatro *Quién bailará esta carta* ha ganado un premio en España. Me llama Ángela Monleón, la editora de la revista Primer Acto que publicará el texto, para darme la buena noticia. Ángela me pide una nota para la presentación de la obra. Ese día aparco durante unas horas mi investigación y escribo el siguiente texto:[xviii]

Quién bailará esta carta nace de dos silencios. Como el vacío o la elipsis, el silencio refiere a la ausencia, a lo que falta, a lo que se ha suprimido. En la escritura dramática el silencio es una interrupción en el discurso, un hueco, una nada que sin embargo dota de significado y otorga forma al material. El silencio teatral es tiempo y espacio para la acción. Quizás uno de los mayores privilegios de la escritura sea esa capacidad que tiene de arrancarle gestos al silencio. A partir de estas ideas he intentado hacer una búsqueda formal, una experimentación sobre la página con el silencio que cobrará vida. Por otro lado está la muerte, el silencio por antonomasia. El origen del texto se puede rastrear en el silencio que dejó la desaparición de mi padre, *mutis* inesperado del que surgió la necesidad de la palabra.

Para su último cumpleaños —entonces imaginábamos que habría más— mi padre quiso reunir en torno a una mesa a toda su familia. Cumplía ochenta y cinco años, una edad redonda que según él mismo había dicho alguna vez se había convertido en un objetivo a alcanzar. Yo no sabía qué regalarle, me resultaba complicado encontrar un objeto que tuviera algún valor simbólico, más allá de la clásica bufanda, los socorridos guantes o alguna prenda de ropa que luego nunca se pondría. Una mañana, caminando por Madrid con ese propósito en la cabeza,

vi en el escaparate de una tienda de maquetas una réplica de una Vespa Sidecar 150, la motocicleta que mi padre había tenido cuando era joven y con la que había hecho varios viajes por España en compañía de Enrique, su *amigohermano* y de otro chico al que llamaban Lito, quien por cierto tenía fama de ganar en los juegos de azar. Yo los había conocido todavía jóvenes, había escuchado el relato de sus andanzas y de los miles de kilómetros que habían hecho con aquella Vespa. A la celebración en un restaurante de Madrid se unió a última hora Victoria, la viuda de Enrique, el amigo de toda la vida que había fallecido solo una semana antes, después de unos años muy duros enfermo de Alzheimer. Él hubiera sido el comensal número veinte aquel domingo. La pérdida de Enrique habría afectado a mi padre más de lo que él había sido capaz de expresar en esos días, como la mayoría de los hombres de su generación él guardaba silencio sobre sus emociones íntimas. Celebramos el cumpleaños, comimos cosas ricas, bebimos vino y brindamos con cava. Mi padre se puso muy contento con mi humilde obsequio. Es el mejor regalo que podías hacerme —me dijo cuando abrió la caja con la pequeña Vespa—, es exactamente igual a la que yo tuve.

Unos días después fue ingresado de urgencia, intentó levantarse una mañana y no pudo, las piernas no lo sostenían. El neurólogo nos dijo que había sufrido un ictus leve que le había afectado a la movilidad, pero que saldría adelante con rehabilitación y paciencia. Una semana más tarde murió. En el tanatorio, velando su cadáver, nos llegó la noticia de la muerte de Lito, había fallecido de un infarto de miocardio esa misma mañana. Había llegado, como mi padre y como Enrique, a cumplir los ochenta y cinco. Victoria hizo un comentario sobre esa forma de "quedar" suya, parecía que se habían puesto de acuerdo en irse juntos. La imagen de los tres amigos subidos a una Vespa Side Car 150, preparados para salir de viaje, se incorporó a mi duelo

y me acompañó insistentemente durante las semanas siguientes. Viví ese tiempo en un estado mezcla de incredulidad e ira; me sentía culpable por no haber sido capaz de darme cuenta de que se acercaba su final. Un día encendí el ordenador y me puse a escribir y lloré y escribí y miré una y otra vez los cientos de fotografías familiares hasta que conseguí combinar aquel silencio con todas las emociones que se amontonaban dentro de mí. Presenté ese material a unas ayudas a la creación teatral de la Comunidad de Madrid y lo dejé en reposo. Al cabo de unos meses recibí una notificación en la que me comunicaban que el proyecto había sido aceptado, lo que me permitió dedicar un tiempo más a revisar el texto.

Entonces llegó la pandemia. Miles de hombres y mujeres que habían sostenido el país sobre sus espaldas durante décadas se marchaban sin despedida ante la estupefacción general. Comprendí que mi carta de despedida estaba incompleta y volví sobre ella. Durante el verano pasado, en un claro entre tanta tormenta, decidí poner el punto final e intentar seguir viviendo a pesar de todo, tal y como mi padre me había mostrado en vida. Pensé que tal vez algún día aquellas palabras mías abrieran un diálogo con mi familia y con las compañeras y compañeros de generación que estaban sufriendo de forma tan injusta la ausencia y el silencio en este tiempo gris. Serviría quizás para decirles, de alguna manera, lo que uno escuchó, o soñó, o creyó o quiso oír de su padre, antes, durante y después de su partida. Situaciones que nacen del silencio y hablan, durante unos instantes, de lo que no fue dicho, antes de volver de nuevo a ser silencio.

Ahora, según escribo estas palabras, me doy cuenta de que este diálogo *in absentia* no cancela la tentativa memorística. Uno sigue insistiendo en darle forma al silencio que deja la conversación interrumpida, uno indaga en la maleta familiar

buscando la manera de expresar el amor más sencillo a través del juego y la palabra, o viceversa. Y es entonces cuando emerge, quizás, la voz poética, un deseo de representatividad de lo inefable mediante el acto de escribir para el teatro, utópica tarea condenada al fracaso. Ya lo anticipa el personaje del PADRE en una de sus réplicas: *La voz del actor no podrá ser nunca tu voz, hijo. Ni la voz de tu padre. El cuerpo del intérprete construyendo presencias como lágrimas. ¿No será tuyo este delirio de palabras?*

Me vais a permitir que antes de la lectura le dedique unas breves líneas a mi padre. Quiero decirte, *papi*, que este delirio tuyo y mío ya no nos pertenece por completo. Que otras voces vienen a incorporarse a esta plática nuestra y es ahora cuando podemos recibirlas en la escena y ser verdaderamente hospitalarios. Que aquí me tienes, preparando la mesa de trabajo, esculpiendo tu ausencia, acariciando el silencio que has dejado.

Berlín, octubre de 2020

***

Esa misma noche en el Parlamento Federal de Alemania la canciller Angela Merkel anuncia sin especificar nuevas medidas restrictivas que se van a adoptar a partir del 1 de noviembre. Las cifras mandan, la incidencia del virus crece exponencialmente y hay que actuar, dice Merkel. El viento frío llega desde el este y el norte. Cuando el próximo fin de semana se adelante la hora se hará de noche a las cuatro de la tarde. El invierno alemán está a la vuelta de la esquina.

VELOCIDAD DE LOS PARQUES

La advertencia de Merkel toma forma, a partir del 1 de noviembre todos los establecimientos no esenciales cerrarán sus puertas hasta nueva orden. La situación en el Instituto Iberoamericano de Berlín cambiará radicalmente con las nuevas medidas. En el ámbito sanitario todavía hay camas disponibles en las UCI para ingresar a los enfermos de covid, pero se mantiene el déficit de personal sanitario para atenderlos. También cierran los lugares de ocio y los equipamientos culturales de la ciudad como consecuencia de las nuevas restricciones. Sospecho que la Navidad berlinesa no se salvará este año.

***

Camino solitario por Hasenheide, valoro la situación. Aún tengo por delante dos meses de estancia de investigación que deberé hacer mediante el sistema de teletrabajo desde mi estudio en casa de Frau Marafiotti. No podré utilizar el bono que he comprado para asistir a las funciones teatrales previstas en la programación de la Volksbühne, ni tomar unas cervezas en un biergarten, ni ver a Nefertiti en el museo de Pergamo. Melancolía y angustia. Privación de estar junto a otros cuerpos al calor de un licor. Quedan los parques y los bosques y los ríos y los lagos. Y las noches tempranas. Almuerzo con Mimi y con Belén, discutimos sobre las consecuencias emocionales que la situación de inestabilidad crónica, agravada ahora por la pandemia, está produciendo en los investigadores sociales que, como yo, trabajan en Europa o en cualquier otra parte del mundo. Todas hacemos forzosamente un giro teórico, dedicamos nuestro esfuerzo a la revisión de fuentes

bibliográficas *on-line*, en el mejor de los casos a la escritura, si el ánimo lo permite; son los caminos que el investigador debe intentar en el mundo académico limitado en el que le es dado vivir. El trabajo de campo desaparece. Las becas se cancelan, se suspenden, finalizan y dejan a centenares de personas abandonadas a su suerte lejos de sus casas.

Camino solitario, doy un rodeo largo para volver a casa. Veo gente bailando en el parque de Alt-Treptow que parece feliz en medio de la noche. Un músico toca la guitarra y canta a orillas del rio Spree frente al monumento soviético. Esa noche me cuesta dormir. De pronto no sé lo que estoy haciendo en Alemania. Al día siguiente llamo a mi madre por teléfono, también a mi pareja. Después de ambas llamadas, en las que me he mostrado optimista a ultranza y dispuesto a pasar las navidades, sean estas como sean, en Berlín, siento que quiero volver a casa.



Noviembre. Autorretrato del autor.

Notas

[i] *Nuestra vida es una sombra en la tierra. Sé bien que nuestra vida, a menudo es como la niebla, estamos a cada momento circundados por la muerte*... Es la letra de un conocido motete coral de Johan Sebastian Bach. (La traducción es mía)

[ii] Agamben, Giorgio, *Idea de la prosa,* Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2015.

[iii] Sobre los anhelos del ser humano y su vivencia íntima de insatisfacción véase la presentación de la obra de María Zambrano *Los sueños y el tiempo,* a cargo Fernando Muñoz Vitoria, en el volumen 3 de las *Obras Completas* de María Zambrano publicadas en 2011 por Galaxia Gutenberg.

[iv] Vila-Matas, Enrique, *Bartleby y compañía,* Anagrama, Barcelona, 2000.

[v] Hasta finales de la década de los ochenta en los estudios culturales dominaba la idea, procedente de la semiótica, de la cultura como 'texto', los fenómenos culturales y las culturas se entendían como contextos estructurados, constituidos por signos a los que se les podían atribuir significados. A los intentos de describir e interpretar las diferentes culturas se les llamo 'lecturas 'y por lo tanto la tarea fundamental de los estudios culturales consistía en descifrar e interpretar textos, en un espacio liminal en el que se asumían e incorporaban herencias hermenéuticas y semióticas. A partir de la década de los noventa se produce un giro performativo y se comienzan a tener en cuenta los aspectos de la performatividad en los procesos culturales. Se habla de la cultura como *performance*.

[vi] Fischer-Lichte no esconde que su edificio teórico parte de los mismos presupuestos que los de Austin: los enunciados performativos no solo dicen algo, sino que realizan exactamente la acción que expresan, es decir, son autorreferenciales porque significan lo que hacen, y son constitutivos de realidad porque crean la realidad social que expresan. Lo que los hablantes de las distintas lenguas siempre han sabido y han practicado de forma intuitiva lo formulaba por primera vez la filosofía del lenguaje: el habla tiene el potencial para modificar el mundo y transformarlo. Fischer-Lichte señala que la filosofía de Butler hace referencia fundamentalmente a las acciones cotidianas; al explicar las condiciones de corporarización como condiciones de realización escénica, Butler, según Fischer-Lichte, establece un interesante paralelismo entre sus teorías y las de Austin, aunque no haga una referencia explícita a ella. Tanto Austin como Butler consideran la materialización de actos performativos como una realización escénica ritualizada y pública: para ambos existe una relación directa y evidente entre 'performatividad' y 'performance'.

[vii] El concepto de liminalidad aparece en la obra del sociólogo francés Arnold Van Gennep dentro del tratamiento que hace de los ritos de paso. En ella afirma la existencia generalizada de un tipo de rituales que marcan socialmente el paso de un estadio a otro. En su sentido más amplio pueden abarcar diferentes estados: de la infancia a la pubertad (ceremonia de iniciación); de la pubertad a la madurez (celebración del matrimonio); de la vida real a otros estadios (rituales de la muerte).

[viii] El antropólogo Víctor Turner se refería al carácter liminal del teatro, como 'liminoide', aludiendo a particularidades en su estructura, función, estilo, alcance y simbología, que lo distancian de los rituales de las sociedades tribales y agrarias. Turner considera liminoides las formas artísticas complejas y experimentales en las que se critica el *statu quo* de la sociedad, mientras que las formas que refuerzan y legitiman la moral prevalente se aproximan más a la liminalidad practicada en los rituales y mitos tribales, donde el orden establecido se subvierte con el fin de regresar, al final del proceso ritual, a la normalidad, recordando así a la comunidad cuáles son los beneficios de vivir fuera del caos. Según Turner, en los rituales de paso la fase más importante es la 'liminar', un periodo en el que una persona no es "ni esto ni aquello" en cuanto a categorías sociales e identidades personales: Las entidades liminares no están ni aquí ni allá; están en medio de las posiciones asignadas y reguladas por la ley, la costumbre, la convención y el ceremonial. De esta forma, sus atributos ambiguos e indeterminados son expresados por una rica variedad de símbolos en las numerosas sociedades que ritualizan las transiciones sociales y culturales. Ver el capítulo *Flashback: autoetnografía y performance*, con el que se cierra esta obra.

[ix] Hans Thier Lheman, *Teatro Postdramático*

[x] La Biblioteca del Instituto Ibero-Americano es la biblioteca más grande en Europa especializada en América Latina, España, Portugal y el Caribe. Colecciona libros, revistas, documentos electrónicos, mapas, grabaciones sonoras, fotos, postales, videos y DVDs, legados, carteles, estampas y otros materiales. En el Instituto Ibero-Americano, la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, Fundación Científica Alemana) fomenta el Servicio de información especializada América Latina, Caribe y Estudios Latinos.

[xi] La imagen está licenciada bajo una *Creative Commons Attribution 2.0 Generic license.*

[xii] El fragmento aparece en *Nuestra necesidad de consuelo es insaciable,* de Stig Dagerman. Traducción del sueco de Josep Maria Caba Boixadera. Pepitas de Calabaza. Logroño, enero 2020.

[xiii] Artzi, B. La arqueología andina y la teoría de género y *queer*. Una propuesta de cómo entrelazarlas. En Curatola, M. (Ed.). *El estudio del*

mundo andino (pp. 73-85). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. 2019.

[xiv] Texto aparecido en *Especial. Diario de la Pandemia*, de la Revista de la Universidad Autónoma de México, en junio de 2020.

[xv] En 1991, la exclusión del festival de música de mujeres de Michigan, de Nancy Jean Burkholder, una mujer transexual, abrió un debate en las comunidades lesbianas sobre la pertinencia del criterio biológico ("reservado a mujeres") para trazar los limites del espacio político. ¿Cuál era el concepto de género o de identidad sexual que hacía que Burkholder, una mujer transexual post-operada que se definía como lesbiana, no pudiera acceder al espacio lesbiano? Veáse *Cadernos pagu,* nº28, 2007, pp. 375-405.

[xvi] Preciado, Paul B. [2017], p.33.

[xvii] La colocación de huellas en los espacios públicos siempre fue un tema importante para Gunter Demnig, mucho antes de que se colocara la primera Stolpersteine. En 1990, Demnig utilizó pintura blanca para casas para conmemorar la deportación de mil sintis y romanís de Colonia en mayo de 1940. Lo vio como un último ensayo general para el posterior transporte masivo de judíos a guetos y campos de concentración y exterminio. La idea de grabar placas de latón y fijarlas en el suelo en diferentes lugares para preservar el texto "Mai 1940 – 1000 Roma und Sinti" surgió cuando la pintura comenzó a desvanecerse. El propio Demnig ha explicado que la siguiente Stolpersteine se le ocurrió después de un encuentro con un habitante de Colonia que vivió la guerra y estaba firmemente convencido de que ningún sinti o romaní había vivido nunca en su barrio. Así nació su idea de conmemorar a todas las víctimas de la persecución nazi frente a su último lugar de residencia elegido voluntariamente antes de ser recluidos y asesinados. Un Stolperstein los devolvería simbólicamente a su barrio tantos años después de haber sido arrancados de su vida cotidiana.

[xviii] Una versión de este texto apareció en el número 359 de la Revista Primer Acto.



LOS ALFABETOS DE LA PHÁRMACO

La Vergüenza

La escritora francesa Annie Ernaux recuerda en su novela *La vergüenza*[i] el impacto que provocó en ella un suceso familiar que marcó el paso de su infancia a la adolescencia. En la búsqueda de una forma narrativa que le permita describir lo que experimentó entonces, Ernaux abjura de escribir un relato, eso significaría crear una realidad en lugar de buscarla. Desdeña también reunir y transcribir las imágenes que guarda en su memoria; su deseo tiene una ambición antropológica: quiere tratar sus recuerdos como documentos que arrojen luz los unos sobre los otros al estudiarlos desde diferentes ángulos, ser etnógrafa de sí misma. Ernaux defiende el modo narrativo de la autoetnografía para exhibir las condiciones de posibilidad de su propia vergüenza, un sentimiento adherido a su piel como una camiseta mojada a partir de aquel acontecimiento que la golpeó en el año 1952. Su escritura habla desde lo personal del *funcionamiento* de la sociedad en un tiempo en el que la vergüenza, por repetición y acumulación, formaba parte de todo lo que rodeaba su existencia.

***

En *Solaris,* la película de 1971 de Andréi Tarkovski fiel adaptación de la novela homónima de Stanislav Lem, el psicólogo Kris Kelvin realiza un viaje interestelar para evaluar si los científicos de una estación espacial deberían continuar estudiando el planeta océano Solaris. A su llegada encuentra la estación sumida en un caos difícil de explicar. Pronto se entera de que uno de los científicos residentes en la estación y amigo suyo, el Dr. Gibarian, se ha suicidado. Los dos tripulantes

supervivientes, Snawt y Sartorius, muestran pocos deseos de colaborar en el esclarecimiento de los hechos que han rodeado su desaparición. Kelvin descubre que antes de acabar con su vida Gibarian le dejó un videomensaje en donde le advierte crípticamente acerca de algo misterioso que está ocurriendo en la estación. Finalmente, Snawt le explica la naturaleza de las visiones que provocaron el suicidio de Gibarian, y que ya comienzan a perturbar también a Kelvin; son producto de su conciencia, materialización del pensamiento y de los sentimientos producidos por la energía de Solaris. Un Kris Kelvin alucinado experimenta vívidamente las apariciones repetitivas de Hari, su mujer, muerta diez años atrás, una corporeización fantasmática de la que se enamora. Kelvin realiza intentos desesperados por poner fin a las crueles apariciones; indaga para ello en sentimientos tan básicos como el amor, el miedo y la muerte tratando de inferir una explicación para lo que está sucediendo. En uno de sus soliloquios alucinados, Kelvin se expresa así sobre la condición humana: "Tal vez solo estemos aquí para sentir por primera vez al ser humano como motivo de amor. Gibarian no murió de miedo, murió de vergüenza. Vergüenza, el sentimiento que salvará a la humanidad."

***

Antes de que existiera el *marxismo* el joven periodista Karl Marx había criticado severamente la posición del gobierno prusiano ante el avance de la democracia. En la correspondencia que mantuvo durante esta época con el editor Arnold Ruge, un Marx indignado afirmaba: "Le aseguro a usted que si disto mucho de sentir ningún orgullo nacional siento, sin embargo, la vergüenza nacional. [...] Ha caído el ostentoso

manto del liberalismo y el mas odioso de los despotismos se ha desnudado ante los ojos del mundo. Es una verdad que, por lo menos, nos enseña a conocer la variedad de nuestro patriotismo y el carácter antinatural de nuestro Estado y a encubrir su rostro. […] Me mirará usted sonriendo y me preguntará: ¿y que salimos ganando con ello? Con la vergüenza no se hace ninguna revolución. A lo que respondo: la vergüenza es ya una revolución." [ii]

La vergüenza, según el Marx *premarxista*, señala el camino que sitúa al pueblo alemán en la disposición adecuada para desear su emancipación; rompe el hechizo que paraliza la acción y genera la necesidad de salir del bochorno y recuperar el orgullo. Esa necesidad es la virtud política de la vergüenza, de ahí que sea considerada por Marx, no como un paso en el camino de la revolución social, sino como el "salto más grande". La vergüenza como vía de acceso a una toma de conciencia revolucionaria, esperanza de otra realidad.

***

La lectura que Agamben ofrece del final de Josef K, personaje protagonista de *El proceso* de Kafka, insiste en el valor político de la vergüenza: "Kafka intenta enseñar a los hombres el uso del único bien que les queda: no a librarse de la vergüenza, sino a liberar a la vergüenza. Es cuanto Josef K se plantea conseguir a lo largo de todo el tiempo que dura su proceso, y es para salvar su propia vergüenza, no su inocencia, por lo que al final se doblega tercamente al cuchillo del verdugo."[iii]

La enigmática frase con la que se cierra la obra –era como si la vergüenza hubiera de sobrevivirle– lanza una patada adelante,

más allá del tiempo histórico en el que fue escrita, hasta el pensamiento contemporáneo surgido en Occidente con posterioridad al terror nazi. Primo Levi, traductor al italiano del texto de Kafka, conoce el sentimiento sobre el que autor checo edifica la historia de Josef K. Superviviente del Holocausto, Primo Levi reconoce el carácter humano del tribunal que juzga y condena al personaje kafkiano. Seres humanos, como la persona "débil y delgada por la distancia y la altura" que se inclina y extiende los brazos unos segundos antes de que el verdugo hunda el cuchillo en el corazón de Josef K. Humanos como los carceleros de Primo Levi en Monowitz, el campo de concentración que formaba parte del sistema tanatopolítico de Auschwitz en el que él estuvo encerrado y del que logró salir con vida. Sí, Primo Levi, como Josef K., sintió la vergüenza de ser humano: fue protagonista de la barbarie y escapó del exterminio. Ese sentimiento –la vergüenza de ser humano– le acompañará el resto de su vida.

***

El principio de hospitalidad resulta pertinente a la hora de *leer* el Teatro de la Vergüenza, giro estético experimentado por la artista malagueña Luz Arcas, La Phármaco, en el tránsito a la tercera década del siglo XXI. John Berger dice en *Siempre bienvenidos* que la portada y la contraportada de un libro son como el tejado que ampara las paredes de una casa. Abrir el "libro" de la nueva singladura de Luz Arcas es acceder a un lugar desde donde es posible adentrarse en los misterios del folclore y del cuerpo. Es caminar por una senda en donde se revelan las ausencias y se atisban certezas. Es recorrer una poética que denuncia las falencias –y la vergüenza– del sistema neoliberal, en un proceso de comunicación artística que se materializa

mediante un baile con pensamiento, o viceversa, una reflexión en danza que da cuenta de los desequilibrios poscoloniales y de los desmanes del capitalismo, que habla sin palabras del sufrimiento de los cuerpos cooptados por el sistema. El baile como la forma más radical de la conciencia política, como la más corporal de las artes del espectáculo. Estética de lo performativo que no renuncia, sino que aspira, a comprender el significado de los cuerpos, de los gestos, de la palabra otra. De nuevo Tarkovski. En su obra teórica *Esculpir en el tiempo*[iv], el cineasta ruso examinó la posibilidad de comprensión del ser humano a partir del acto de la comunicación: "La comunicación exige siempre un esfuerzo y un triunfo sobre el quedarse mudo, hasta pide un continuo esfuerzo sobrehumano. Sin ello, sin una entrega apasionada, no es ciertamente posible que una persona comprenda a otra."

***

El esfuerzo por comprender(nos) que hago en estas páginas se desarrolla en paralelo a la cuestión de la identidad: el interrogante sobre quién soy yo, quiénes somos nosotras o quiénes son ellas, gira de nuevo aquí, en el umbral de esta casa de paredes traslúcidas. Luz Arcas sostiene que la identidad es un misterio que se esconde en cada cuerpo. Que esta identidad surge de la reconciliación íntima con la vergüenza, que se hace visible en la percusión del cuerpo contra la tarima, con la potencia de la vergüenza, para mostrar la rabia más hermosa, la herida más abierta. La danza de La Phármaco es baile que busca en el folclore popular la identidad de los cuerpos.

***

Entro en la poética de Luz Arcas consciente de mi deseo de hospitalidad y, por lo tanto, de amor. Preguntarse aquí si este amor tiene una existencia objetiva fuera de estas páginas supone que ignoro que esto que siento viene determinado por lo que soy: alguien que intenta descubrir quién es en el curso de la propia investigación, alguien que quiere dar cuenta de su proceso de construcción. Como señala Berger en su lectura heideggeriana: "lo que fundamenta a un ser como ser viene determinado con mucha precisión por lo que debemos pensar acerca del aquí y del ahora." Pensar y sentir, *Dasein* en el que mis lecturas y mis vivencias se hacen tan presentes como las cosas de las que carezco. No sirve de nada negar las falencias, o avergonzarse falsamente al mostrarlas; solo en su afirmación se puede conseguir, quizás, la aprehensión de alguna clase de conocimiento.

***

A principio de los años 30 del siglo XX, en un contexto de crisis financiera mundial en el que la miseria y la inseguridad se transmitían como una epidemia, Artaud reclamaba unas artes escénicas que dejaran un eco profundo en aquella sociedad convulsionada, un espectáculo de masas que buscase la poesía de las fiestas y las multitudes, mientras el pueblo se volcaba en las calles en esos días extraños de fascismo y revolución. Un teatro que sirviera para dominar la inestabilidad de la época, el Teatro de la Crueldad.

***

En esta brecha histórica de tiempo desde la que ahora escribo, con imágenes apocalípticas de cadáveres amontonados en bolsas y ataúdes en fosas comunes, emergen con fuerza y al unísono, una herida ya antigua –avergonzarse de ser humano– junto a un anhelo de resistencia a la ignominia ultracapitalista. Este acto de espera activa resulta inseparable de la energía derivada del amor, sostén fundamental de este texto en las circunstancias de su escritura. En esta brecha de tiempo, Luz Arcas, La Phármaco, que tanto monta, me convoca para ser cómplice de la inflexión abierta en su trayectoria. Una llamada a la acción –también para la espectadora y autora que lee, mira y hace– desde su Teatro de la Vergüenza, casa de la fuerza, de la conmoción artística, del compromiso político. Allí donde, como quería Artaud, no es posible separar el cuerpo del espíritu, ni los sentidos de la inteligencia. Allí donde la esperanza recibe la sacudida intensa de la energía que reaviva el entendimiento.

VIBRAR ES INFINITO

Noviembre de 2019. Estoy a punto de defender mi tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid, una investigación sobre la escritura que “hace lo que dice”. Siento una especie de vacío anticipado por lo que ha de venir; me revuelvo en mi escritorio buscando continuidades. En esos días estoy a punto de estrenar el montaje teatral que cada año y desde hace cuatro temporadas organizo con el grupo de teatro *amateur* que dirijo en el barrio de Entrevías. Necesito evasión y a la vez encontrar motivos para seguir indagando en procesos artísticos que interpelen al público desde lo performativo, ese concepto tan difuso y problemático. Busco poesía en movimiento después de un periodo sedentario en el que he vivido desde la razón los fenómenos que estudio. Consulto la cartelera artística de Madrid y encuentro un título que llama mi atención: *Bekristen/Cristianos. Capítulo I. La domesticación*, espectáculo que La Phármaco presenta en los Teatros del Canal. No conozco a la coreógrafa Luz Arcas, no he oído nunca hablar de ella, tampoco sé nada de su compañía. Sin embargo, por la información que se ofrece en la página web del teatro, me seduce su propuesta escénica por encima de todas las que aparecen.

***

El público de la Sala Negra de los Teatros del Canal es mayoritariamente joven, se respira un ambiente festivo, sobrevuela una energía positiva, hay mucha expectación. Las entradas no están numeradas, así que me acomodo en la segunda fila, en una butaca situada ligeramente a la derecha del escenario. Recibo el programa de mano de una gentil auxiliar

de sala, lo miro sin verlo y lo guardo en la mochila y me muevo inquieto en el asiento, mirando hacia los lados y hacia arriba, en ese gesto habitual de buscar caras conocidas entre el público; me gusta mirar como la gente gestiona su expectación. A mi lado izquierdo se sienta una chica muy joven también y muy bella, que contiene mejor que yo su impaciencia. Enseguida suenan las consignas que avisan del fin de la espera y se hace oscuro. Comienza el ritual.

***

Una frase proyectada en el fondo de la escena ha conseguido movilizar mi curiosidad y mi memoria: "Pensé que bailar me salvaría de volverme del todo indiferente". Me vienen a la cabeza inmediatamente otras líneas: "si supiera cantar me salvaría"; "si de verdad supiera cantar podría parar la guerra" que están en la obra *El crítico,* y en la pieza breve *Concierto fatal de la viuda Kolakowski,* ambas de Juan Mayorga. Vivo esta conexión con la dramaturgia mayorguiana como una señal dichosa. Solo es la capa inicial, una textura más de un palimpsesto que no va a dar tregua, quizá porque lo que se está cuestionando, la domesticación del ser humano por la fiera capitalista mantiene igualmente su ritmo creciente e implacable. La presencia de una bailarina en escena, solamente más tarde sabré que se trata de la propia Luz Arcas, interpretando un solo reclama mi atención. Intento comprender la naturaleza de sus movimientos, pero pronto desisto y me dejo llevar por la acumulación de estímulos; me proyecto en el escenario, con ella. Después del solo una transición de la que surgen cuatro actantes que comienzan a desplegar los alfabetos de La Phármaco. Vibraciones que penetran mi sensibilidad. Mi cuerpo alerta se *mueve* con las

capas rítmicas: sonidos, voces, resonancias, percusiones, jadeos, sudor... El espacio sonoro interviene contundente en la progresión climática, dirige el ritual en combinación con la fisicidad de la puesta en escena, con la superposición de estímulos y la mistura radical que se produce. Difícil clasificar lo que estoy viendo, a caballo entre la danza contemporánea, la reflexión política y el gesto escénico: la escenografía barroca y colorida que representa la opulencia occidental; la potencia racial de las fisonomías de bailarinas y bailarines, sus expresiones faciales, sus gestos como poemas... pura vida que se transforma en signos dinámicos, signos que constituyen un alfabeto en movimiento y que a su vez producen el lenguaje sobre el que se construye la representación. Una cadena de símbolos como jeroglíficos que ponen en relación el ahora del acontecimiento con culturas prelógicas, cuando el pensamiento mítico aún regía la vida. Propuesta escénica total, el espectáculo parece alejarse del elitismo y hacerse folclore. El movimiento produce la conmoción del público; se percibe en el patio de butacas cómo las personas espectadoras digieren como caníbales lo que oyen, ven y sienten, traduciendo y transformando esos gestos en encantamientos, en lenguajes propios e íntimos. El sonido de los cuerpos, pies descalzos, manos, muslos, torsos percutiendo contra la tarima. ¿Es necesario describir el lirismo del sudor que se desprende de los cuerpos? ¿De la respiración agitada, de la saliva escapando por la comisura de los labios? ¿Cómo describir el movimiento interno, el referente, la dirección? ¿Qué herramientas puede usar la crítica para hablar de lo inefable?

Al cabo de una hora y diez minutos, treinta bailarinas laten al unísono sobre la tarima, simulando una carrera hacia ninguna parte. En el oscuro final, cuando el acontecimiento finaliza entre los aplausos del público y las glorias, mi cuerpo sigue vibrando. La naturaleza de la propuesta que acabo de ver, en la

intersección de diferentes disciplinas artísticas, ha interpelado a mis sentidos, ha despertado una emoción difícil de explicar.

Regreso a casa caminando, cinco kilómetros que quiero disfrutar al aire libre. Quiero alargar esa felicidad que sientes cuando te enamoras y el cuerpo te recuerda que estas vivo. En mi estudio, guardo cuidadosamente el programa en mi agenda y anoto el nombre del espectáculo y de la compañía: Luz Arcas/La Phármaco.



Danielle Mesquita y Obiang Asumu en Cristianos/Capítulo 1: La domesticación. ©*La Phármaco/Virginia Rota*.

El Azar

Finales de noviembre de 2019, una semana después de *La domesticación*. Tengo función con mi grupo de teatro en un centro cultural de Vallecas; la cita para el ensayo previo es a las 16:00. Mientras esperamos a nuestro técnico, y para motivar sus ganas de jugar, les hablo brevemente a mis compañeras del espectáculo que tuve la suerte de ver unos días atrás, de la energía que desprendía la actuación. Cinco minutos más tarde pasamos al hall y me presento a la encargada del centro, ya es la hora y quiero acceder cuanto antes al pequeño teatro donde está programado nuestro montaje. Para mi sorpresa la funcionaria me dice que la sala está ocupada; yo le contesto que he hablado con el director del centro y él me ha confirmado la reserva del espacio esa misma mañana; somos doce personas y vamos cargadas con el vestuario, la pequeña escenografía, en fin, todo lo necesario para montar la función; tenemos que organizarnos en los camerinos, diseñar el escenario… La encargada desaparece unos segundos y enseguida vuelve diciendo que la compañía que ocupa la sala ya termina, será solo un minuto más. Vamos con el tiempo justo, así que sonrío y recorro sin esperar el pasillo por el que ella ha venido. Encuentro la puerta del teatrito abierta y a gente que, efectivamente, está saliendo; son un grupo de seis o siete personas, todas mujeres menos un chico joven, alto y negro, con el pelo pintado de amarillo, enseguida lo reconozco: es Obiang, uno de los bailarines del espectáculo de La Phármaco que había visto. A su lado, una chica cuya cara también me es familiar, es otra de las bailarinas que actuó en *Cristianos*. No puedo evitar emitir un pequeño grito de asombro: ¡vosotros sois La Phármaco…! Se sorprenden y se alegran de que alguien les haya reconocido. Intercambiamos unas breves palabras, la chica es Paula Montoya. La miro de cerca, es fácil recordar su belleza en plena actuación. Está aquí Luz, díselo, me anima Paula… Salgo

corriendo hacia la puerta y allí encuentro a Luz Arcas, a punto de cruzarse en mi vida por segunda vez en menos de una semana.

***

Quizás después de ver el espectáculo de La Phármaco yo podría haber decidido escribir sobre ella; buscar su página web, llamar a Luz. No fue así, aunque quizás, inconscientemente, deseara el encuentro desde el momento mismo en el que terminó *La domesticación;* quizás fuera un deseo que se quedó al margen y permaneció oculto bajo mi gratitud de espectadora, satisfecha mi necesidad por esa noche, calmada mi ansiedad. Puede incluso que hubiera deseado saludar a Luz y a sus bailarinas y al resto del equipo en una visita fugaz al camerino, o esperarla en la puerta de artistas, esos gestos típicos de la gente del teatro o del mitómano. Puede que me hubiera enamorado al verla de cerca, al escuchar su voz. No fue así. No la busque, el teatro nos reunió, de nuevo, sin más.

De pie, en el hall del pequeño centro cultural de Vallecas donde actuaré esa noche, le digo a Luz que soy un investigador y busco materiales sobre los que trabajar, —vi vuestro trabajo, me encantó, te doy la enhorabuena, me encantaría poder hablar contigo en algún momento —dije. —Claro, cuenta conmigo, escríbeme y hablamos, —dijo ella tranquilamente.

***

Mi casa. Interior. Noche. Busco inquieto el programa de mano de *Cristianos*. Si no se hubiera producido el encuentro con Luz y su compañía en Vallecas en posible que no lo hubiera vuelto a mirar, casi todo se hace antiguo con una rapidez vertiginosa. En el texto, titulado *Cuerpo Político* y firmado por Omar Khan, Luz Arcas declara ser una bailarina europea que intenta huir de la danza que neutraliza los aspectos individuales del cuerpo, con su contenido histórico y cultural, con su memoria. La coreógrafa explica su idea del neoliberalismo como un nuevo sistema de colonización que impone su programa de costumbres y creencias con una violencia radical y condena al cuerpo colonizado a una vida orientada a alcanzar sus modelos: su juventud, su éxito, su asepsia y su desterritorizalización. Como en el antiguo colonialismo, lo último que se pretende es la independencia del cuerpo colonizado, su libertad, y para ello es necesario borrar su memoria y ahuyentar cualquier idea de futuro distinto. El neoliberalismo es una ficción perfecta, una aplicación impecable de la verosimilitud aristotélica, señala Luz en el texto:

> En *La domesticación*, unos cuerpos compiten por alcanzar el modelo que les salve de su propio cuerpo: del hambre, la muerte, el miedo, la memoria o la enfermedad. Cuerpos convencidos de que deben convertirse en verosímiles y diluirse en el estilo internacional a cambio de sufrir la más actual de las tragedias: la conciencia de protagonizar una cotidianidad construida a base de gestos que destruyen el mundo. Bailamos la capacidad del cuerpo para reivindicarse a sí mismo y para resistir los intentos de neutralización del sistema.

Declaración de principios, el documento[v] ofrece suficientes datos para conocer las inquietudes políticas y filosóficas de la artista. Ese programa de mano, humilde díptico impreso en

tinta negra sobre papel blanco, que sin la intervención del destino hubiera pasado a ser material de archivo, o hubiera ido directamente a la basura, contenía el germen del material artístico cuyo proceso de creación ahora intento describir.

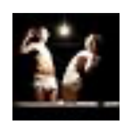
TEATROSDELCANAL
19 20

LUZ ARCAS/LA PHÁRMACO
BEKRISTEN / CRISTIANOS
Capítulo I. La domesticación
Del 13 al 16 de noviembre

Programa de mano del estreno de Cristianos *en los Teatros del Canal de Madrid*

Félix Gómez-Urda <felixgomezurda@gmail.com>
sáb., 30 nov. 2019 14:17
para lapharmaco

Hola Luz, soy Félix Gómez-Urda, nos encontramos por azar el martes pasado en la sala del Centro Cultural Alberto Sánchez de Vallecas, donde actuaba ese día con mi grupo de teatro amateur; fui a saludarte porque reconocí a parte del elenco de *Bekristen / Cristianos. Capítulo I. La Domesticación*. Te comenté, muy rápidamente, que acabo de defender mi tesis doctoral sobre "performatividad" y lo que denomino "escritura perfomativa", conceptos líquidos en los que investigo... y que se me escurren entre los dedos... Vuestro "texto" (y me refiero al conjunto de la obra, no solo al material puramente escrito y proyectado) me impresionó; creo que es un material muy interesante sobre el que trabajar; me gustaría hablar contigo, plantearme la posibilidad de escribir sobre la construcción de la trilogía, sobre su intencionalidad artística y política, sobre las capas de lectura que presenta, sobre el trabajo con el objeto cuerpo y su relación con el poder.
Si tienes hueco yo me adapto a tus horarios y nos encontramos en cualquier momento. No tengo una estructura pensada ni preconcebida, todavía no sé qué formato le daré ni dónde se publicará lo que haga; solamente sigo una vibración, un eco perlocucionario que se mantiene vivo desde el día que vi *Cristianos* y que el azar amplificó cuando coincidimos en ese pequeño rincón de Vallecas tan distinto y a la vez tan sagrado como el espacio en el que recibí vuestra obra.
Félix
P.D. Te adjunto mi tesis, por si quieres echar un vistazo.



La Phármaco <lapharmaco@gmail.com>
1 dic. 2019 10:57
para mí

Querido Félix:

Muchas gracias por tus palabras, me hace mucha ilusión que quieras escribir sobre la trilogía, así que cuenta conmigo, nos vemos y charlamos. Tengo muchos ensayos y actuaciones este mes y no tengo demasiado tiempo libre. Te propongo que nos veamos cualquier tarde alrededor de las 17:00, pero te agradecería que fuera por mi barrio, Puente de Vallecas. Tengo una niña de dos años y por las tardes intento estar lo máximo posible con ella.

Muchas gracias de nuevo y un abrazo.
Luz.

***

Antes de que me diera tiempo a proponer una fecha para un próximo encuentro, supe que la sala de teatro Cuarta Pared organizaba en el mes de enero un programa doble con dos de las primeras creaciones de La Phármaco: *El monstruo de las dos espaldas* y *Sed erosiona*. Me pareció una gran suerte y una ocasión espléndida para conocer mejor a la compañía antes de hablar con Luz. Pensé en dejar pasar las complicadas semanas

de diciembre, Navidad mediante, y esperar a enero. No tengo prisa, le volví a escribir, te contacto más adelante y tratamos de vernos.

***

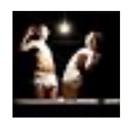
Asistí a la Cuarta Pared con un cuaderno de notas en la mano. A mi lado se sentó una bailarina cubana con la que compartí comentarios al oído sobre lo que estábamos viendo. No soy experto en la materia, no poseo conocimientos en el ámbito de la danza contemporánea, le dije a Evelyn, pero aun así me atreví a comentar con ella lo fascinante que encontraba esa manera de plantear la danza. Me parecía una propuesta dramatúrgica muy diferente, una combinación de disciplinas articuladas en torno al folclore, realizada mediante una serie de códigos y referentes inscritos en los cuerpos en danza. De nuevo y de forma sistemática aparecían los signos; sentí otra vez cómo se estimulaba la sensibilidad para conseguir un estado de percepción más profundo, así como en la magia y los rituales; creí reconocer en el lenguaje de esos cuerpos símbolos de culturas mediterráneas antiguas; músicas y gestualidades contemporáneas entrelazadas mediante partituras nada convencionales y conducidas hacía un proceso climático, catártico y emancipador. Confirmé la impresión que había tenido cuando vi *Cristianos*; Luz juega con una poética que habla de política –qué obra de arte no es política–, una escritura compleja que yo deseaba aprender a leer. Un texto construido con los signos de una lengua que yo quería conocer.

Al día siguiente envié a Luz un nuevo correo electrónico:

Félix Gómez-Urda <felixgomezurda@gmail.com>
sáb., 18 ene. 2020 08:01
para lapharmaco

—Querida Luz:

¿Qué tal te viene que nos veamos el jueves 27 de febrero?
Te puedo pasar a buscar donde me digas y, si te apetece, preparo una ensalada en casa o algo que te guste y vamos hablando...
Félix



La Phármaco <lapharmaco@gmail.com>
sáb., 18 ene. 2020 15:24
para mí

—Querido Félix:

Perfecto. Acepto la invitación.
Me encantan las ensaladas.
Un abrazo y hasta el jueves.
Luz



Luz Arcas en la obra Éxodo: primer día. *Ilustración del autor*
© *Fotografía de Javier Suárez*

El Almuerzo de Gutenberg

El menú del almuerzo consiste en cogollos de Tudela con bonito del norte, aliñado todo con aceite de oliva virgen extra, aceto de Módena, zumo de limón y unos granos de pimienta negra molida, nada de sal; luego unas alcachofas naturales hervidas y salteadas con ajo y aceite. La comida preparada, la mesa puesta; recibo un WhatsApp y bajo a buscar a Luz a la parada de Menéndez Pelayo, salida a Gutenberg, la calle donde vivo en un apartamento a dos minutos de la boca de metro. Luz aparece con el móvil en la mano, contestando llamadas, poniendo mensajes.

—Perdona un momento, enseguida termino–, dice sin mirarme. Luz viene de ensayar, tiene en el horizonte un año cargado de trabajo. Le agradezco de corazón que haya querido detener su vida por un momento y pasar por casa para hablar conmigo. Es un día templado de finales de febrero de 2020, la primavera está a punto de abrirse paso.

***

He confeccionado una lista de temas para tratar en la conversación, apreciaciones y curiosidades que han surgido después de aquellas vibraciones iniciales: ¿Tu baile es político? ¿Qué importancia tiene la antropología en tu trabajo? Preguntas como llaves que desean abrir la hospitalidad intelectual de Luz Arcas y orientar mi búsqueda. Siempre nos buscamos en los textos que leemos con la esperanza de encontrar en ellos algo de nosotros mismos. Busco situarme. Busco, por decirlo con Artaud y Pasolini, un modo de replantear orgánicamente mi ser y de organizar mis ideas

sobre la realidad; busco mi ubicación poética y artística en esa realidad.

—Yo veo tu trabajo en las artes escénicas como escritura, contemplo tus espectáculos como escritura y también los cuerpos de tus bailarinas y de tus bailarines. Veo que me estáis contando un cuento con una dramaturgia escrita con vuestros cuerpos, le digo.
—Eso es lo que yo he reivindicado siempre. Y sí, todo significa y todo es político —asiente Luz.

***

Nuestra conversación siguió su propia dramaturgia, ajena a mis escaletas. Hablamos de sus primeros tiempos en Madrid, del mundo *underground* de la danza en el que ella entró cuando llegó a la capital. La ciudad había sufrido el golpe terrorista en 2004 y se dirigía a una crisis monumental, que coincidió por cierto con el arranque de la compañía La Phármaco, unos años antes del 15M. La capital de España ya no se parecía en nada a aquella ciudad mitificada de los ochenta. Al contrario, desde hacía dos décadas se había convertido en el banco de pruebas de las políticas neoliberales en España. Luz se encuentra entonces con un ambiente posmoderno en el que la técnica parece no tener sentido; observa con perplejidad cómo algunos artistas se permiten caminar en escena y no bailar, porque creen que la forma no tiene razón de ser. O, en el otro extremo, se topa con el bailarín clásico que utiliza la técnica como un lugar estático. Ella quería bailar, no entendía por qué tenía que escoger entre bailar sin contenido o dejar de bailar para pensar. No entendía por qué el movimiento tenía que ir en contra del pensamiento. Durante

aquellos años Luz Arcas se formó sólidamente. Realizó primero estudios de danza en el Conservatorio Superior María de Ávila y después se graduó en Dirección de Escena en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. *El libro de los venenos* fue su trabajo de fin carrera en la RESAD y el material del que surgirá el nombre de La Phármaco.

Quizás el hecho de pertenecer a una familia de médicos haya favorecido su obsesión de aquel tiempo por la farmacología y los venenos. Leyó tratados de medicina antigua, supo de la existencia de Kratevas[vi]. Al mismo tiempo descubrió que la danza podía tener un objetivo, aunque fuera en una situación dinámica. Luego llegaron *El monstruo de las dos espaldas* y *Sed erosiona,* obra en la que se incorpora a La Phármaco el poeta Abraham Gragera. La necesidad artística de Luz Arcas comienza a tomar forma. En esta época se fraguan relaciones personales y profesionales que van a ser una parte importante de la compañía en futuros proyectos.

***

La trayectoria de La Phármaco no ha sido fácil, me explica Luz dibujando con las manos gestos en el aire, con unos movimientos que connotan el esfuerzo realizado para ir abriéndose paso. Han hecho un recorrido sinuoso, extraño para las convenciones en las que se mueve la disciplina, un camino nada tradicional en la danza. El mundo de la danza profesional quizás todavía no ha entendido del todo su lenguaje.

Existe en la danza contemporánea una creencia que hunde su genealogía en la danza clásica y, sin embargo, discrepa Luz, las

creadoras de la danza contemporánea fueron mucho más lejos.

—¿Qué pasa con toda esa iconografía que es parte de nuestra cultura y que la danza clásica ignora? ¿Qué pasa con toda la gestualidad de nuestra danza contemporánea? Hay abundante contenido que la danza clásica no cuenta —señala— y la contemporánea sí.

Entre plato y plato Luz me cuenta que hay un trabajo con la expresión de las manos, un elemento determinante que en la danza clásica no parece tener importancia. Luego están los gestos de la cara, la expresión facial, el trabajo de la máscara. A La Phármaco no le interesa el gesto académico, es algo que la separa también de las convenciones clásicas. Investiga formalmente pero para encontrarse con los cuerpos, no con las formas. La Phármaco indaga en el trabajo formal de un cuerpo que se sube a escena para comunicar. Si el cuerpo no utiliza la técnica para contar su propia historia, la gestualidad desaparece. Uno de sus primeros proyectos, *Sed erosiona,* es un estudio sobre el cuerpo con la idea de incorporar culturalmente otras referencias quizás no tan ajenas al mundo de la danza; era también una necesidad de devolverle a la forma su capacidad para expresar.

***

—Bailar con un *no cuerpo* es absurdo. La danza existe para que aparezca el cuerpo, no para que el cuerpo desaparezca.
Luz quiere el cuerpo y bailar es que el cuerpo sea más cuerpo que nunca.

—Bailar nos recuerda que pertenecemos a algo que es más grande que cada uno de nosotros, en el tiempo y en el espacio, y esa conciencia puede salvarnos del individualismo salvaje y del tribalismo incompasivo en los que vivimos: primero estoy siempre yo, pero luego los míos, y después no hay nada, sólo los otros, extranjeros y lejanos. Bailar es salir del cuerpo para que entren los cuerpos. Bailar es estar en la intuición. Hay una danza que piensa el cuerpo literal y linealmente, que apela a sus formas visibles y a sus convenciones sociales, en el mejor de los casos para cuestionarlas. Y hay otra danza que lo piensa hacia dentro, que lo hunde en su más profunda oscuridad, en la física y también en la histórica.

***

La Phármaco reivindica la capacidad de la danza para hablar de cualquier cosa, su narratividad.

—La danza conceptual, desde la más clásica hasta la más moderna, no sabe o no quiere construir dramaturgias. Se da una especie de vaguedad con los conceptos, una abstracción que los desfigura. Los trabajos son en general muy formales, la técnica está muy presente. Se podría comparar a la utilización del verso en el teatro clasico, un lugar totalmente canónico. Yo echo en falta que el movimiento sea como un poema, el único gesto que podría hacer en ese lugar. Por eso no improvisamos, sino que vamos construyendo pequeños poemas con el cuerpo que son los que quieres contar. Hay un ansia de precisión. El punto de vista canónico, que no aparezca el sudor, que no se sufra en la acción, esa idea de ligereza es la hipocresía de las formas elevada a categoría artística. Todo ha

de ser grácil y volátil: un cuerpo que desde la danza quiera hablar de la vida de cualquiera es un cuerpo que sufre y que se esfuerza. Si no, ¿de qué vidas se está hablando?
No de las nuestras.

Una de las críticas más demoledoras que le han hecho a La Phármaco decía que en su propuesta no había danza porque se veía el esfuerzo. Sin embargo, a Luz la danza en donde no hay esfuerzo no le interesa. La danza de La Phármaco escenifica la rebelión de los cuerpos contra el neoliberalismo. El cuerpo es una tecnología para la subversión.

***

Ideología y arte: todo arte es político, incluso el que no pretende serlo. En *Cuerpo político,* el texto antes mencionado que aparecía en el programa de mano de *La domesticación,* se describe la conmoción que Luz experimentó en un viaje a Guinea Ecuatorial para desarrollar un proyecto de cooperación basado en la danza. Unos fieles adoraban a un Cristo blanco y a ella le surgieron "las primeras intuiciones acerca de la terrible continuidad histórica entre la violencia cultural ejercida en las antiguas colonias y la violencia cultural ejercida por el actual neoliberalismo". Pensó que, tal vez, el catolicismo —su órgano ejecutor, la Iglesia— y el imperialismo, hubieran ido de la mano para inspirar primero al capitalismo y después al neoliberalismo. Poco tiempo después montó su creación *Dolorosa* para la Compañía Nacional de Danza de El Salvador.

—Quise aproximarme, desde el cuerpo, a la realidad social, política, económica y cultural de un país en permanente estado

de emergencia: su reciente guerra civil, el problema con la violencia, su relación con la fe.

Reflexionó entonces sobre el folklore, no como un lugar convencional o estático, sino como la manifestación más actual y salvaje de los cuerpos que, a la vez, los conecta con su herida histórica: ese contenido cultural que han intentado aplastar siglos de violencia, de colonizaciones, imperialismos y neocolonialismos.

Unos días después de nuestro primer encuentro Luz Arcas viajaba a Perú. Antes, el día 5 de marzo de 2020, tendría lugar una muestra del estado de creación del nuevo espectáculo sobre el que estaba trabajando; se iba a llamar *La carne, la caída*, un trabajo en colaboración con las artistas Virginia Rota y Luz Prado, dos malagueñas con quienes ella tenía interés en establecer un dialogo creativo alrededor del folclore, la infancia y los muertos. El folclore y, específicamente, el verdial[vii], son los nexos. "Siempre digo que yo hago folclore. El flamenco se ha apropiado de todo el folclore español".

Antes de despedirnos, Luz me invita a ir a la sala de ensayos de los Teatros del Canal, edificio teatral en el que La Phármaco es compañía residente, el espacio en donde se va a mostrar el *work in progress*. Me pide que las acompañe en ese día especial y yo me siento halagado por su insistencia.

—Es un proyecto muy abierto, que se va haciendo en el tiempo. Aunque lo dirijo yo, las tres aportamos artísticamente nuestra mirada a la obra.

Digo que sí, por supuesto.

***

En la sala del Centro de Danza de los Teatros del Canal hay media docena de personas, además de las artistas que van a mostrar hoy su trabajo. Carlos Aladro, director del Teatro de la Abadía; Eduardo Pérez-Rasilla, investigador de la Universidad Carlos III; el poeta y traductor Abraham Gragera, miembro de La Phármaco, y la distribuidora de los espectáculos de la compañía. Todas nos sentamos frente al rectángulo de la sala donde Luz Arcas, Virginia Rota y Luz Prado se preparan para mostrar la evolución de la obra *La carne, la caída,* el proyecto del que Luz me había hablado. Es un día especial para ellas, no solo por el nerviosismo que provoca enseñar tu material cuando todavía no tiene una forma definida, también porque es la víspera de su viaje a Lima, ciudad donde continuarán con su trabajo creativo. No he querido perder la ocasión de volver a ver bailar a Luz, me siento halagado por el detalle que ha tenido conmigo al invitarme a esta sesión privada.

Ocupo mi lugar entre los invitados y después de un par de minutos afinando cuerpo e instrumentos comienza la muestra. El alfabeto de los gestos, los signos que Luz construye con el cuerpo, los jeroglíficos que estaban en *Cristianos*; códigos que representan figuras y símbolos del folclore mediterráneo y de Oriente. Lo performativo sucede en escena, la interpretación es un acto sagrado donde los detalles han sido estudiados. Aparecen mitos de una cultura basada en la tradición española: el toro y la fiesta; el verdial, el folclore y la bandera. El violín de Luz Prado acompaña agudo, a veces, estridente otras, la evolución de Luz sobre el linóleo…

***

El prqueño grupo hace un semicírculo alrededor de Luz; ella escucha nuestros comentarios tranquilamente sentada en el suelo. Debatimos sobre la forma del espectáculo. A mí me interesa la semejanza entre la propuesta que acabo de ver y la danza kathak; encuentro similitudes entre la percusión de los pies descalzos sobre la tarima de este baile de origen hindú y el folclore que Luz ha interpretado. Sin embargo, el círculo se deshace rápido, no surgen preguntas a pesar de que a todos los presentes nos ha impactado la propuesta escénica. Los asistentes se marchan y yo pregunto a Luz con la mirada si me tengo que marchar también, si ese momento post muestra es de carácter privado y ella me invita a quedarme y me regala un ejemplar de *Una gran emoción política*[viii], el libro que ha publicado el Centro Dramático Nacional con motivo del montaje del mismo título que se representó en el Teatro Valle Inclán, en 2018. Nos vamos de cañas al bar del teatro.

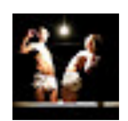
Comparto inquietudes autorales con Abraham, figura fundamental en la compañía La Phármaco desde hace diez años, marido de Luz y padre de su hija Isadora. Hablamos de literatura, de edición, del tiempo que se tarda en poner en marcha un proyecto literario y de la ansiedad que provoca la espera. También se han apuntado a la cerveza Luz Prado y Virginia Rota: pasado mañana cruzan el charco y están unidas e inquietas por la aventura.

Salimos juntas del edificio de los Teatros del Canal y nos despedimos en la calle. Los abrazos y los besos y los buenos deseos antes de que cada una ponga rumbo a su presente más inmediato.

De camino a casa reviso lo aprendido, imagino escritura y quiero volcar con palabras algo de lo que se ha encarnado en mí después de mis encuentros con La Phármaco. Busco

referencias. Resonancias de las pioneras de la danza contemporánea, Isadora Duncan, Martha Graham, Pina Bausch. Desborde de géneros, formas distintas de mirar. La experimentación de la danza Butoh, el resto, el silencio, la estructura. Los pies desnudos, la influencia del kathak, la percusión. La búsqueda en el cuerpo de sus propias herramientas. El teatro de Artaud, la Crueldad. Peter Brook, el tiempo y el espacio. Tarkovski y su empeño por contar lo inefable. Joseph Beuys o cómo resumir en una sola acción siglos de la Historia del Arte. Pasolini y su espectacularidad pobre, su idea del milagro, de lo mítico y lo sagrado. Angélica Lidell y el mono que agarra de los testículos a Pasolini.

***



La Phármaco <u>**lapharmaco@gmail.com**</u>

mar, 17 mar 2020 18:53

Querido Félix:

¿Cómo estás?
Pude volver de Perú en el último avión antes de que cerrasen fronteras. Al menos estoy con Abraham y con Isadora. Estoy despertando ahora después del shock: pasé del caos de Lima al estado de emergencia.
Espero que estéis bien los dos.
Te mando un abrazo muy fuerte, Luz.

Ella estaba inmersa en un intenso proceso creativo cuando se desató la emergencia sanitaria. Como la mayoría de las personas se recluyó en casa, viendo en las noticias caravanas de camiones militares cargados con féretros; partes que ofrecían las cifras de muertos y contagiados. Cada una en su confinamiento veíamos cómo Europa se vestía de luto, mientras los jabalíes corrían por las calzadas, las avenidas, los cielos y los canales se despejaban y nuevas flores crecían en el asfalto de las ciudades. La humanidad asistía a un hito histórico. Luz escribe: "Un nuevo folclore iba a unir nuestro imaginario colectivo y el de nuestros descendientes para siempre. Un miedo, que algún día sería profundo y antiguo, un símbolo intocable".

A partir de aquel día Luz y yo mantenemos una correspondencia multimedia: intercambiamos vídeos, notas de audio, correos electrónicos, mensajes de WhatAspp... La entrevisto de diferentes formas sin saber muy bien qué voy a hacer con ese material, pero quiero saber más cosas de ella y de su trabajo; quiero conocer su opinión sobre el curso de los acontecimientos. Hacemos vídeo conferencias y preparamos clases para un máster, o trabajamos en textos que se publicarán Dios sabe cuándo. No me importa el destino de nuestras palabras, pero las quiero y deseo cuidarlas. Convertimos en ceros y unos nuestra relación de amistad recién adquirida gracias al azar y a la danza y al teatro; trasladamos al éter digital nuestras ocupaciones con la esperanza en el género humano bastante lastimada, escépticas ante el espectáculo de los aplausos a las ocho de la tarde.

¿Qué va a pasar ahora, Luz?
¿Cuándo volveremos a encontrarnos?

Poéticas de la Performatividad
Entrevista con Luz Arcas

¿Cómo viviste los primeros días de la catástrofe?

L.A.> Los primeros días fueron duros, mis familiares y amigos estaban sanos, pero era la primera vez que vivía una situación de incertidumbre y desconcierto oficial y generalizada, a nivel mundial. Antes de la pandemia vivía con la sensación de que el espejismo de normalidad podía quebrarse en cualquier momento. Creo que el sistema económico que domina nuestras vidas solo tiene sentido para unos pocos, es devastador para la mayoría de los seres humanos y para el planeta. Yo no quiero volver a esa supuesta normalidad perdida. Una normalidad cómplice de las atrocidades del sistema.

Ahora culpamos a la Covid de muchos males que existían antes. Los ciudadanos, como siempre, se han echado encima la responsabilidad de la crisis, han hecho lo imposible por mantener la economía a flote, compartiendo gratis su trabajo, especialmente en el arte y en la cultura, o convirtiendo sus casas en oficinas y colegios.

Hacía mucho que la enfermedad y la muerte eran objeto de estudio en otros territorios y eso, en cierto modo, nos ha hecho conscientes del cuerpo colectivo: lo hemos cuidado entre todos. Ojalá este despertar se quede y nos ayude a afrontar lo que se nos viene encima. La crisis no ha hecho más que empezar, y la sufrirán los de siempre. El pronóstico de la economía es durísimo. Es una crisis colectiva, entendiendo la colectividad como los que no toman decisiones, sino que las sufren.

¿Han cambiado los acontecimientos tus ideas sobre el hecho de bailar?

L.A.> Diría que no, pero sí han vuelto más urgente la necesidad de hacerlo. El cuerpo es el centro de esta crisis: es sospechoso, es verdugo, es víctima. El cuerpo es el centro real de casi todo, aunque vivamos en su contra, aunque parezca que la vida ahora suceda más en la red. Sin juzgar la gestión de la crisis ni poner en duda su necesidad, hemos ido cediendo libertades fundamentales que no creo que nos sean devueltas cuando esto pase.

Creo que el sistema no va a desaprovechar los mecanismos de control implantados, los que implican la incorporación definitiva de lo virtual en nuestros hábitos diarios, desde las fiestas y reuniones virtuales, el teletrabajo, la compra online o el dinero digital. Tampoco en lo que se refiere a la intervención del espacio público o la invasión del doméstico. Ha despertado la conciencia de cuerpo colectivo, pero también se ha marginado, acusado, señalado a los disidentes: a quien no aplaude, a quien se salta la norma, a quien está enfermo o en contacto con ellos. La miseria que nos espera exige una colaboración para la que no estamos preparados. Vivimos en un mundo individualista y agresivo, en la que solo nos importa el poder adquisitivo que nos proporciona nuestra capacidad de producir.

La enfermedad y la muerte han entrado en nuestras vidas, paradójicamente con una asepsia absoluta y violenta. Siempre he sentido que una de nuestras mayores debilidades como cultura (occidental) es el terror que le tenemos a la enfermedad,

a la vejez y a la muerte. Nos hace pobres, miedosos, y por ello, dominables.

¿Y qué papel juega el cuerpo en esa danza?

L.A.> El cuerpo es un material repleto de significado; me refiero al contenido invisible que el cuerpo guarda dentro de sí, un contenido que tiene rasgos individuales, pero sobre todo colectivos. Curiosamente, cuanto más nos adentramos en el cuerpo, anatómicamente hablando, más nos parecemos los unos a los otros, más semejante es entre sí todo lo que existe. Quizá ocurra lo mismo con la memoria, también con la memoria física, de donde emergen los gestos. El gesto tiene etimología, familia, historia. Cuando gesticulamos, ya sea de manera práctica, nerviosa, emotiva o artística, estamos inscribiéndonos en la historia del gesto, alimentando su "etimología", nutriéndola.

Experimento el cuerpo como un espacio oscuro, lleno de misterio. Una interioridad insondable, lleno de pulsiones, de texturas, de jugos, de colores, de vida, de miseria. Mi danza, mi baile, emerge de esa oscuridad.

¿Qué temas te preocupan en el momento presente?

L.A.> Me interesa mucho el folclore, que no tiene nada que ver con un estilo fosilizado o académico, sino con los gestos que nos pertenecen, que nos hacen y se hacen en nosotros. La espontaneidad del gesto, la fiesta, el rito, la convención no intervenida por el poder. Me interesa la memoria colectiva, me interesa el arraigo, la vejez y la muerte, la resistencia física a las dinámicas totalitarias y adormecedoras del neoliberalismo. Me emociona que el baile pueda frenar el mundo.

El cuerpo es poderoso, siempre lo será, y su fuerza no radica en sus ambiciones económicas o sociales, sino en las metafísicas y puramente vitales. Tampoco en una idealización romántica, sino en sus contradicciones, en sus conflictos. Ocultar el conflicto de los cuerpos es empobrecerlos, desvitalizarlos.

Lo mismo pasa con los símbolos, tan desprestigiados en nuestro tiempo. Dialogo intensamente sobre este tema con mi amigo y colaborador Rafael Sánchez-Mateos Paniagua. El poder, a lo largo de la Historia, secuestra los símbolos, cierra su significado y los vuelve contra nosotros. Pero son nuestros, con sus conflictos y sus problemas, y tenemos el derecho a liberarlos y ensuciarlos cuando nos plazca, accediendo así a su potencia catártica.

¿El vacío es un recurso en la elaboración de tu arte coreográfico?

L.A.> Igual que el silencio, el vacío es un espacio repleto de posibilidades, que contiene la única certeza posible en cada momento, y que exige una atención, una espera. Pienso, más que por mística, por la necesidad de creer en la objetividad del arte, que sólo hay un paso posible después de otro, que coreografiar es la capacidad de encontrarse con la verdad que existía y permanecía oculta, enterrada o adormecida en las formas domésticas, en la neutralidad construida de cada cuerpo.

Pienso que una transición es la cosa en sí misma: un vacío como centro, una discusión que se resuelve en dos extremidades: ambas notas, las que oímos, o los pasos de danza, los que vemos, estaban haciéndose en lo invisible. En *La domesticación* lo intenté llevar más lejos, hacer de eso un tema físico en sí mismo.

Les dije a los bailarines: la obra es sí misma una transición, no hay finales ni principios, es un proceso de domesticación, de moldeamiento de la forma, sin resolución, que no se sacia, que no se colma, un proyecto de educación errático y confuso, repleto de información y de fracasos, de dolor y de ansiedad. Una creatividad excesiva, bulímica e hiperactiva.

Los conflictos físicos son provocados por la resistencia o abandono del cuerpo a ese proyecto de educación. Bailar siempre es eso: cómo resistimos o nos abandonamos a las distintas problemáticas físicas que se nos plantean, incluso en un giro clásico, incluso en un zapateado flamenco. La técnica de sustracción, en el sentido grotowskiano de la vía negativa y el despojamiento, ve cada cuerpo como una masa informe, bruta, repleta de intuiciones y sensibilidades, con su textura, color, y predisposición a adoptar ciertas formas antes que otras. Mirar la piedra y ver qué imagen quiere salir de ella, pero en movimiento. ¿Qué danza hay en cada cuerpo?

He recurrido mucho en mi vida a la palabra 'desentrañar'. Quizá la tenía olvidada en estos momentos, pero me ha acompañado siempre y me ha ayudado a definir internamente muchas cosas indecibles. Para mí es un arte, el único arte que persigo: el de sacar afuera la entraña, el centro, la esencia. Siempre he sentido que el arte es lo único objetivo que existe en este mundo, porque es lo único capaz de perdonarnos, como individuos y como especie, porque se enfrenta a la vida sin fantasmas morales y aún menos sentimentales, rindiéndole cuentas solo a la belleza. Creo que el arte lo pone todo en su sitio.

¿Cuál es el punto del que parten tus creaciones coreográficas?

L.A.> Un proceso coreográfico es el proceso de encarnación del referente. El referente es una experiencia del mundo que

necesita ser bailada. Puede ser una experiencia cualquiera: un acontecimiento biográfico, una reflexión política, una fotografía, una novela, o varias experiencias a la vez que generan una inquietud, una impaciencia que quiere tomar forma, salir hacia afuera. No será nunca un absoluto (el bien) ni un concepto (el tiempo) ni una abstracción (el amor) sino realidades más pequeñas (esa palabra que me dijeron, ese fragmento que leí) y concretas que erosionan el cuerpo, dejan marca, como un brazo que te agarra fuerte y no quiere soltarte. El referente es un paisaje complejo que quiere hacerse cuerpo. La única manera que tiene el referente de vencer en el cuerpo es desaparecer en él, encarnarse completamente.

"El referente le sugiere a la intuición la respuesta a esta pregunta: ¿qué cuerpos son los que bailan, qué cuerpos nos convocan?"

El cuerpo del bailarín engulle el referente, lo digiere y lo desintegra en su lenguaje. Lo encarna. La respiración es la llave, la puerta de entrada: lo primero que se transforma ante un estímulo es la respiración (la respiración del miedo, del hambre o del enamoramiento son muy distintas, generan a su vez cuerpos-estados muy distintos). La respiración se deja transformar por el referente, y después lo transforma todo desde sí misma, (su intensidad, sus acentos, su velocidad, su temperatura, su densidad) actúa en las vísceras, y a través de ellas, las texturas de los músculos, el peso de los huesos, la apertura de la piel, todos los sentidos (cómo miro, cómo toco) se transforman.

La encarnación del referente a través de la respiración define el estado del cuerpo. De ese estado surgen las formas inevitables y necesarias. Surge el motivo. Del motivo surge el conflicto, y el

conflicto nos obliga a la intención, esos hitos van generando un tejido que se manifiesta a través de imágenes, acciones y dinámicas. El cuerpo se compromete con el referente hasta el final, se acerca o se aleja del mismo sin miedo, porque son lo mismo.

La clave es comenzar muy cerca del referente, en la identificación total, para apropiarse de él y luego aventurarse a ir más allá, lo más lejos posible, donde el referente se vuelve frágil y el cuerpo se queda a solas con ese rastro.

El cuerpo puede ser real, y esa realidad del cuerpo es el baile.



Luz Arcas en un momento del almuerzo de Gutenberg.

TODAS LAS SANTAS

En abril de 2021 Luz me envió un WhatAspp con la información de un taller de creación escénica que iba a impartir en Vallecas durante los meses de mayo y junio. Se trataba de *Todas las santas,* un proyecto del que ella me había hablado hacía un tiempo. Me preguntaba si yo conocía a alguien que pudiera estar interesada en hacer un taller como este; contesté rápidamente que sí: ¡Yo! Había pasado por encima de nosotras una pandemia, me había marchado (y había regresado) de vivir seis meses en Berlín, a donde había escapado huyendo de mi escritorio y de Madrid, y donde mi cuerpo había estado a punto de sucumbir encerrado por segunda vez, y vivía en un país que no terminaba de salir de la melancolía. Había pasado *Toná,* título que finalmente Luz le dio al espectáculo sobre el verdial en el que se deconstruían tradiciones y se mancillaban símbolos. Habían pasado muchas cosas en poco más de un año y medio desde la primera conmoción y a mí me quedaba intacto el deseo de seguir de cerca los pasos de esta artista.

***

Indagar en uno mismo dentro de una compañía de danza con la mascarilla puesta. Ver la mirada e imaginar el resto de las caras, los gestos faciales, la sonrisa de tus compañeras. Componer el rostro de aquellas santas, escuchar sus voces, sin boca, pero con la garantía de sus presencias, con el impulso de mi cuerpo convocado a la ceremonia del reencuentro. La amenaza sigue estando presente pero ahora importan otras cosas: la resistencia, la confianza y el deseo. Siempre el deseo.

***

Luz nos ha pedido que nos pongamos en grupos de cuatro o cinco personas, somos quince, más o menos. Yo me uno a un grupo de dos chicos y una chica, de los que no sé nada.

–Pensad cada una en un deseo, el mayor deseo que tengáis en este momento, nos ha dicho.

Después de unos minutos pensando entre cajas hemos comenzado a compartir nuestros deseos. Uno de los chicos ha dicho:
–Yo deseo que comience una gira teatral en la que yo participe y que dure hasta el día de mi muerte.
Eso ha dicho. Y el otro chico:
–Yo deseo ser capaz de escribir una obra de teatro hasta el final y no dejar a medias las que comienzo, como me suele ocurrir.
Elisa, la única chica del grupo ha dicho:
–Yo lo que más deseo es que mi madre no se muera nunca.
Yo he manifestado mi deseo de no sentir deseos, deseo no desear, he dicho.
Luego Luz nos ha pedido otra cosa:
–Ahora elegid un deseo único y común para todo el grupo, de los deseos que hayáis planteado.
Después de un breve silencio, yo le he preguntado a Elisa si su madre tenía algún problema y ella me ha contestado que no, que no hay ningún riesgo o peligro aparente –además mi padre está con ella, sin embargo, este deseo atañe exclusivamente a mi madre.
Yo he pensado en la maternidad y en esos gestos que se suelen hacer con las mujeres embarazadas con las que tenemos confianza, esa imposición de manos sobre la barriga abultada para calibrar sus dimensiones que es también una caricia al ser que viene desde ahí adentro.
Elisa ha reaccionado inmediatamente cuando yo he puesto mi mano instintivamente en su vientre, una especie de abrazo bajo,

suave y dulce con la mano abierta. Ella se ha abrazado a mí y yo he sentido su cuerpo pegado a mi pecho y sus manos y brazos en mi espalda húmeda todavía por el sudor de todos los ejercicios anteriores. Cuerpo cálido y activo, cuerpo sin ataduras salvo la máscara en la boca, tan teatral y performativa la dichosa máscara. Cuerpo sin miedo al contagio. Cuerpo vacunado contra el temor. Cuerpo sin más deseo que compartir el cuerpo con esos otros cuerpos que piensan en su mayor deseo común.

Las cuatro personas de mi grupo hemos dialogado durante unos minutos sobre la representación de nuestro deseo común. Elegimos el deseo de Elisa de forma natural porque en el mismo instante de formularlo ya había generado acciones, nos habíamos sentido interpelados por la idea del amor materno, el deseo de inmortalidad y la sensualidad. Decidimos realizar una composición con los cuerpos de los tres chicos: será una figura materna, un espacio cálido en donde Elisa ingresará después de confesar al público el enunciado de su deseo. Hacemos pruebas, gestos con el cuerpo que acojan con la hospitalidad debida el deseo de Elisa. Le mostramos a Luz un primer boceto con la idea que estamos ensayando. Ella observa y acepta, da indicaciones, volvemos a retirarnos entre cajas y seguimos probando, incluyendo las notas que nos ha dado. Todo es intenso en este día, pero no hay presión. Sabemos que al final de la experiencia una idea surgida de un deseo verá la luz y encontrará quizás la complicidad de una audiencia y seremos felices de poder actuarla.

***

Escribimos un diálogo o, más bien, lo improvisamos. Un compañero quiere hablar de la admiración, la que sentimos por otras personas o la que puedan sentir por nosotras. Me resulta

incómodo que me admiren, digo yo. Y se establece el siguiente intercambio:

–¿A ti te gusta que te admiren?
–¿Que me admiren? No sé. No creo que mi vida deba ser algo admirable. ¿Y a ti? ¿A ti te gusta que te admiren?
–Sí. Yo creo que busco la forma en que me admira mi madre en el resto de las personas.
–Yo he hecho una película sobre mi madre. Me parece fascinante y digna de admiración la aventura que vivió en su adolescencia.
–A mí, la vida sin admiración me parece un aburrimiento.
–Exhibir mi vida me produce pudor. Me da bastante vergüenza tanta admiración en vano.
–¿Y no te pondría triste morirte sin haber sido admirado nunca?
–Quizás me admiren y yo nunca llegue a saberlo o quizás lo haga alguien después de que yo haya muerto. No sé. Qué más da. No quiero contribuir a esto.

***

Cada una de nosotras, santas que participamos de la experiencia de creación escénica que Luz dirige, debe llevar al día siguiente un objeto desechable: tampón, pañuelo de papel, mascarilla, vaso de plástico, etc... Se trata de hacer, de elaborar una escena grupal. Las indicaciones son las siguientes: el grupo se coloca en línea en una pared de la amplia sala de ensayo. A mitad de sala hay un trazado imaginario a partir del cual podemos pensar que hay un precipicio o un gran contenedor que se llevará nuestro objeto desechado al lugar adecuado. De forma individual cada integrante del grupo sale de la formación en línea cuando lo

considere oportuno y avanza hacia ese punto en mitad de la sala y se detiene, piensa y mira el horizonte que se abre frente a sus ojos. Con cierta cadencia, pero sin pausa, cada participante alcanza ese mismo lugar y la línea con las quince personas se recompone a mitad de sala. Nos miramos, tratamos de conectar, de escuchar nuestro silencio y entonces lanzamos el objeto desechable *al otro lado*. La situación genera una cierta tristeza, una clase de melancolía que puede aminorar o transformarse mediante la interacción con otras personas del grupo. Podemos tocarnos, rodearnos con el brazo, apoyar nuestra cabeza en los hombros de nuestras compañeras más cercanas. Luego salimos de la línea y la composición se desvanece.

Me ha pasado algo en esta improvisación. Cuando la totalidad del grupo había alcanzado el punto medio de la sala de ensayo y estábamos paradas, he mirado a los lados y he visto cómo una lágrima salía como una recién nacida del ojo derecho de María, una santa yogui, luego otra la seguía y entonces he sentido que esa emoción era real y he extendido mi brazo y he tocado su hombro y luego le he ofrecido mi mano y hemos entrelazado los dedos y hemos salido juntas de la línea. Después nos hemos abrazado y ese abrazo ha sido emocionante. Me ha pasado *algo*. Eso es lo importante.

***

Salimos a escena de entre cajas; los tres chicos caminamos tranquilamente erguidos, a metro y medio de distancia uno del siguiente. Yo soy el último de la formación. Recorremos el escenario hasta su centro y nos detenemos ahí, frontales al público, manteniendo la distancia de separación entre nosotros. Nos miramos, lentamente; los dos que ocupamos los extremos avanzamos en un ángulo de cuarenta y cinco grados y nos

aproximamos; el chico que ocupa la posición central avanza un paso y forma el vértice de un triángulo. Abrimos nuestros brazos y formamos un tejido en el aire de ramas que esperan para abrazar. En silencio, escuchando. Elisa está en proscenio, un cañón de luz la ilumina, toma el micro y dice:

–Mi mayor deseo es que mi madre no se muera nunca.

Elisa gira su cuerpo y se acerca caminando despacio, buscando la manera de acceder a ese nido de abrazos que la espera, cuerpos madre que la acogen y acarician y se agarran a ella fuertemente. Yo pongo mi mano derecha en su vientre, igual que lo hice el primer día que ensayamos esta escena, y la izquierda en su espalda, y hago presión para que ella sienta mi latido y ella se aferra a mi mano derecha y la aprieta contra su cuerpo y yo, junto a mis dos compañeros, comenzamos a caer hacia el suelo con todo el peso de nuestro cuerpo, pero muy muy lentamente, mientras Elisa hace todo lo que está en sus manos para evitar nuestra caída. Finalmente, la gravedad nos vence y nuestros cuerpos impactan contra la tarima.

***

Y así llegamos a ESTE final: qué va a pasar ahora, Luz.
Cuál será tu siguiente propuesta, esa llamada tuya sanadora que abrirá nuevos interrogantes y lanzará mi cuerpo a lugares que todavía no conozco. Dime.
Dónde pondrás tu huella.
Cuándo volveremos a encontrarnos.

***

Caminar es una forma de escribir. Lo experimento mientras paseo por mi vida de investigador social interesado en la autoetnografía. No hay prisa, tengo la certeza de que a lo largo de la ruta encontraré la técnica adecuada para representarme en el interior del mundo que me ha sido dado y describir algunos rasgos de mi pueblo. Mientras tanto, como Annie Ernaux, quiero tratar mis recuerdos como documentos humanos, personas con nombre y cuerpo y rostro que arrojáis luz las unas sobre las otras, santas, al estudiaros y viviros desde diferentes ángulos.

Todas las santas, último día.



Notas

---

[i] Ernaux, Annie, *La vergüenza,* Tusquets, Barcelona, 2020.

[ii] Cartas de Marx publicadas en *Escritos de juventud*. Fondo de Cultura Económica, México (1982).

[iii] Agamben expresa esta reflexión en *Idea de la prosa*. EDICIÓ

[iv] Tarkovski, Andrej, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Rialp, Madrid, 2002.

[v] No obstante, escribe Khan, "subyacen preocupaciones y constantes, tanto formales como conceptuales, que son las que han terminado consolidando la idiosincracia de La Phármaco, una compañía que desde ópticas distintas siempre ha abordado la relación del cuerpo con la cultura y el entorno político social. El folklore vuelve a aparecer, pero con referencias muy explícitas a la actualidad, a la danza que nos acompaña en nuestro día día, la danza que es también fruto del neoliberalismo y la mundialización. Asuntos que Luz Arcas ya ha abordado en trabajos anteriores de su compañía. La memoria del cuerpo era el foco de *Sed erosiona*, uno de sus primeros trabajos, que se inspiraba directamente en la mitología griega, junto con *Éxodo: primer día*, que se centraba en Edipo. La degradación humana era preocupación en *La voz de nunca*, adaptación personalísima del nihilismo de Beckett, y también en *Kaspar Hauser*. *El huérfano de Europa*, el solo en el que explora la reacción de un cuerpo ante un mundo que le ha sido negado. Lo ritual y los ecos del folklore llegan en *Miserere. Cuando la noche llegue se cubrirán con ella*, al tiempo que el fervor político y el cuerpo revolucionario eran los resortes que movían la más reciente *Una gran emoción política*. Lo novedoso, quizás, reside en que *La domesticación. Capítulo 1* aborda la problemática de frente y no a través de la metáfora, lo que ha empujado a la coreógrafa a inyectarse algunas dosis de realismo en las venas. No quiere que haya equívocos ni distracciones que la alejen del tema abordado."

[vi] Kratevas, médico y botánico de la corte de Mitrídates, rey de Ponto, tuvo una existencia real, aunque parte de su historia haya sido mitificada por el tiempo. Vivió entre el siglo II y I a.C. y fue el creador del mitridato, un elixir que protegía de todos los venenos y que posteriormente Andrómaco, médico de Nerón y coetáneo de Dioscórides, convirtió en la Tríaca Magna, una panacea que curaba todos los males y que perduró en las farmacopeas hasta épocas recientes. Kratevas ilustraba las plantas medicinales que estudiaba, cuyos originales se han perdido, aunque a través de Dioscórides su experiencia se integró en la historia de la farmacopea. Antonio Gamoneda reescribe a Kratevas en *El libro de los venenos*.

[vii] El Verdial es un vestigio del folclore de los pueblos mediterráneos que se establecieron en la actual Andalucía, y que aún se mantiene vivo en el territorio que se enmarca en los límites de la provincia de Málaga. Los investigadores reclaman el origen fenicio y la celebración de carácter saturnal en la que se desarrollaba el ritual de los verdiales, con características estéticas que han pervivido hasta hoy de aquella civilización matriarcal, como son el sombrero de cintas pre-fenicio y los bailes y algarabías de la celebración de la fertilidad. Algunas imágenes compuestas en mosaicos del Imperio Romano remiten a presuntas usanzas dionisiacas existentes a lo largo del Mediterráneo, en base a una presunta civilización arcaica pan-mediterránea. Los sombreros de flores sobre las cabezas de los varones, con sus largas cintas de colores, significan que la celebración de los solsticios del sol ya estaba muy arraigada en aquellos tiempos. Las dos celebraciones rituales de los verdiales malagueños han estado durante milenios vinculadas a los solsticios, tanto al de invierno como al del verano, lo que remite también a esa posible civilización proto-tartesa. Se han encontrado además figuras de cerámica en santuarios prerromanos en las que se aprecian unas cintillas largas que cuelgan de la cabeza y fluyen a lo largo de la espalda de la figurilla de barro. La arqueología demuestra que los verdiales son una reliquia arcaica del folclore andaluz. Actualmente se distinguen tres tipos diferentes determinados según la zona: estilo Almogía, estilo Comares y estilo Montes.

[viii] *Una gran emoción política* es una propuesta escénica total inspirada en *Memoria de la melancolía*, autobiografía de María Teresa León, que aborda los años decisivos de la historia reciente de España, los de la guerra civil y el exilio: años marcados por el fervor político, el mito de la Revolución y la fe en las en las utopías. El montaje no tiene pretensiones historicistas, sino la intención de desvelar lo arquetípico y universal de aquellos acontecimientos; trata de encarnar esa emoción política que empuja a un pueblo a creer en su derecho a intervenir en la historia de su país, como si el futuro de este le perteneciera. Esa emoción que los desastres del siglo XX –las guerras, los totalitarismos y sus consecuencias– han deslegitimado.



Autoetnografía y Performance
[Flashback y Flashforward]

AUTOETNOGRAFÍA [FLASHBACK]

Mi primer contacto con la autoetnografía tuvo lugar mientras investigaba en el concepto de escritura performativa, un modo de representación que me había propuesto fundamentar siguiendo el espinoso debate suscitado en la academia a propósito de la teoría de los enunciados performativos desarrollada –y no consumada– por el filósofo británico John L. Austin. En esa época de búsqueda, dudas y revelaciones encontré un artículo[i] firmado por el profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona Joel Feliu i Samuel Lajeneusse que llamó mi atención. Después de leerlo le escribí un correo:

Félix Gómez-Urda <felixgomezurda@gmail.com>
mie., 22 feb. 2017 12:36
para Joel Feliu

> Estimado Joel:
>
> Mi nombre es Félix Gómez-Urda, te escribo porque estoy muy interesado en tus trabajos de investigación y quería comentar contigo la posibilidad de establecer una colaboración con vosotrxs en el ámbito de los estudios culturales que desarrolláis.
>
> Estoy realizando mi investigación doctoral en la Facultad de Periodismo de la Universidad Complutense de Madrid, con una tesis que lleva por título, *Cuerpo y Narratividad: Escritura Performativa para la auto-representación de la sexualidad en los textos E agora? Lembra-me, de Joaquim Pinto y Testo Yonki, de Paul Beatriz Preciado.* Estoy realizando aproximaciones desde diferentes disciplinas y campos de conocimiento: filosofía, estudios de género, teoría y práctica fílmica,

teoría y práctica teatral y teoría literaria. He leído con mucho interés tu artículo, "Nuevas formas literarias para las ciencias sociales: el caso de la autoetnografía", publicado por la revista Athenea. Tengo la oportunidad de solicitar una estancia de tres meses para el próximo curso 2017-2018 y me gustaría disfrutarla en una universidad en la que poder desarrollar metodologías de investigación novedosas, que den lugar a materiales útiles quizás para futuras investigaciones. ¿Crees que sería posible mi estancia en la Universidad Autónoma de Barcelona, en el último trimestre del próximo año?

Adjunto aquí mi proyecto de investigación original y mi CV por si tienes (otros) diez minutos y puedes dedicárselos a su lectura.
Muchas gracias por tu tiempo.
Un saludo cordial desde Madrid.

Félix.

Me gusta la idea de conocer a quien leo, o sea, ponerme en contacto con el autor o autora de un texto que he leído y poder conocer a esa persona cuya lectura me ha transformado de alguna manera. Al cabo de unos días recibí la respuesta de Joel:



Hola Félix,
en primer lugar, mil disculpas por haber tardado en responder, este es mi semestre negro con docencia a tutiplén. Tu propuesta de estancia me halaga y tu

propuesta de tesis me encanta, así que estaré encantado de recibirte, por supuesto.

Ciertamente, mi departamento es un sitio que también te puede interesar más allá de mi persona, tenemos gente que se dedica al teatro social, mucha gente trabajando en cuestiones de género, y vari@s profes dedicad@s al tema de la performatividad, así que aunque no exista el grupo que mencionas como tal, sí que hay por aquí un grupito de gente trabajando en temas como el tuyo.

Dime lo que necesites y lo ponemos en marcha,

Joel

P.D. te pongo en adjunto un muy modesto texto autoetnográfico docente, así también te haces un poco a la idea de lo que intento trabajar con los estudiantes.

Feliz por la respuesta, leí el "modesto" texto adjunto. Se trataba de un artículo titulado "El fracaso: sinsabores sobre escritura y ciencia"[ii] , cuyo resumen dice así:

"Este cuento académico explica la historia de un profesor de psicología social que un buen día decide hacerse escritor, pero como no tiene formación adecuada para ello, ni voluntad suficiente, ni nada en su personalidad ayuda a tal menester, decide hacer escribir a sus estudiantes narrativas autoetnográficas, esperando que al menos eso le obligue a predicar con el ejemplo. Por el camino recluta a otra profesora, lo cual le hace sentirse acompañado un tiempo, sin embargo, la profesora sí es alguien serio y ella sí escribe un relato autoetnográfico, y a modo de un final parcialmente feliz, consigue también que una de sus doctorandas escriba

> una tesis autoetnográfica. Mientras tanto el profesor no es capaz de escribir nada, lo que le obliga a justificar a qué ha dedicado tanto tiempo desarrollando una serie de argumentos sobre escritura y ciencia que luego refleja en un artículo que, con mucha ayuda, escribe para la Revista Umbral."

Aunque todavía estábamos en el mes de febrero, el otoño catalán de aquel año 2017 prometía. La lectura del texto de Joel y Adriana me conmovió y me hizo sonreír a partes iguales. Inmediatamente después de consultarlo con Lola solicité en el Servicio de Investigación de la Universidad Complutense el permiso correspondiente para realizar una estancia académica en el departamento de psicología social de la UAB, desde el 1 de octubre al 30 de noviembre de 2017.

***

La definición clásica realizada por Marcus y Fisher describe la etnografía como un proceso de investigación en que el antropólogo observa de cerca la vida cotidiana de otra cultura, la registra y participa en ella, y escribe luego informes densos acerca de esa cultura, atendiendo al detalle descriptivo. Esos informes constituyen la forma primera en que se ponen al alcance de los profesionales y de otros lectores los procedimientos del trabajo de campo, la otra cultura y las reflexiones personales y teóricas del etnógrafo[iii].

En la práctica, lo que en realidad encara el etnógrafo es una multiplicidad de estructuras conceptuales complejas, superpuestas o enlazadas entre sí, estructuras que son al mismo tiempo extrañas, irregulares, no explícitas; el etnógrafo se

acerca a ellas para captarlas primero y explicarlas después. Clifford Geertz[iv] dice que hacer etnografía es como tratar de leer un manuscrito escrito en una lengua desconocida, borroso, plagado de elipsis, de incoherencias, de sospechosas enmiendas y de comentarios tendenciosos y además escrito, no con las grafías convencionales de representación sonora, sino en ejemplos volátiles de conducta modelada.

La presencia activa del investigador social en los materiales que escribe ha sido reivindicada en las últimas décadas por un sector cada vez más amplio del mundo académico.[v] Este es el caso de Ellis, Bochner y Adams[vi], teóricos del género autoetnográfico y autores que además lo practican. La definen como un enfoque de investigación y escritura que busca describir y analizar sistemáticamente (grafia) la experiencia personal (auto) con el fin de comprender la experiencia cultural (etno). Esta aproximación desafía las formas canónicas de hacer investigación y de representar a los otros, a la vez que considera a la investigación como un acto político, socialmente justo y consciente. Para hacer y escribir autoetnografía, el investigador aplica los principios de la autobiografía y de la etnografía. Como método de investigación la autoetnografía es tanto un proceso como el resultado de ese proceso, un producto.

***

Salimos de Madrid en el Toyota de Lola el sábado 30 de septiembre de 2017 por la mañana. Había poca circulación en la A2 y hacía buen tiempo, íbamos contentas e ilusionadas por el cambio de residencia, casi como si nos fuéramos de vacaciones. Lola había gestionado un apartamento que yo le señalé en el pueblo de San Viçens de Montalt, a cuarenta kilómetros de

Barcelona, una localidad que forma un núcleo, *las tres vilas*, junto a las vecinas Caldes de Estrac, o simplemente Caldetas, y San Andreu de Llavaneres, en el litoral del Maresme (Lliure i Tropical). Vamos a vivir durante la primera semana en este apartamento, luego Lola volverá a Madrid a trabajar y yo me trasladaré a casa de un familiar, mi primo hermano Jorge, que vive en un piso en Ciudad Badía, a unos centenares de metros de la Universidad Autónoma de Barcelona.

La climatología también es benigna en la A2 una vez que pasamos Zaragoza, así que decidimos seguir por la carretera nacional y atravesar el desierto de Los Monegros para ahorrarnos el importe de la autopista de peaje. Llevábamos unos bocadillos para comer y a mediodía paramos en un área de descanso que se encuentra en la frontera entre Aragón y Cataluña, en la provincia de Lérida. A la altura de la población ilerdense de Cervera nos detuvimos en una gasolinera para repostar y recibimos la primera señal de que las cosas iban a complicarse los próximos días: la policía nacional y la guardia civil habían ocupado por completo el amplísimo solar donde se ubica la estación de servicio.

El aparcamiento está copado por los vehículos azules de la Nacional, debe de haber unos cincuenta blindados. Decenas de policías están parados de pie en los alrededores de la gasolinera, forman corrillos de dos o tres, conversan o fuman cerca de los automóviles. Cuando salgo del coche me encuentro de frente con un agente que mide más de un metro y noventa y tiene el cuerpo de un atleta. “Buenos días”, dice muy educado y yo le contesto hola en voz baja. Pienso que no me ha oído y pienso que él ha pensado que soy un catalán independentista que no recibe bien a la Policía Nacional en Catalunya, lo cual no es falso del todo. Mientras Lola pone carburante de 95 octanos en el Toyota yo entro en la cafetería aneja a la gasolinera y me dirijo

al baño. El local está atestado de policías, parece una convención. Me da tiempo a darme cuenta de que hay dos mandos policiales sentados a una mesa hablando por teléfono, con unos papeles delante, discutiendo con alguien en voz más alta de lo normal sobre el destino que deben seguir y la ubicación de los establecimientos hoteleros que ocupará cada unidad. Salgo del servicio, los policías que hay en la barra me saludan con la cabeza. Aparte de las dos camareras, soy el único civil que hay en el interior del bar en este momento. Lola ha terminado de poner gasolina y ha pagado la cuenta en el mostrador de la tienda Repsol. Salimos de nuevo a la carretera, un poco contrariados por la inesperada y masiva presencia de la policía.

***

La autoetnografía surge como una oportunidad para reformular las ciencias sociales y reinventar sus objetivos y formas de investigación ante la crisis de confianza en las narrativas tradicionales que se instaló con el advenimiento del postmodernismo. En el prefacio de *Handbook of Autoethnography* [vii] Carolyn Ellis[viii] describe el momento en que surgió en su mente la palabra: Recuerdo la primera vez que mecanografié la palabra 'autoetnografía'. Era 1995. Lo deletreé primero con un guión, y luego sin él. 'Sin', me dije, porque la autoetnografía es una cosa propia, no sólo 'auto' vinculada a 'etnografía'[ix].

Esta tecnología de inscripción se diferencia de la etnografía en el alto grado de subjetividad introducido en el análisis: la perspectiva del autor muestra su implicación personal con los acontecimientos sociales que analiza y describe, circunstancia

que puede ser objeto de controversia al ponerse en cuestión la objetividad del proceso, tan discutida y discutible como científicamente deseable. Sin embargo, el punto de vista subjetivo es justamente lo que la autoetnografía ofrece frente a los métodos tradicionales de investigación. El elemento más significativo que la autoetnografía introduce al estudio de la cultura y la sociedad es el cambio de enfoque desde un punto de vista despersonalizado, distanciado y neutral a unas narrativas –implicadas y situadas– en las cuales la audiencia puede comprometerse moral, estética e intelectualmente y, de este modo, participar de forma activa en los acontecimientos que se describen hasta el punto de ser parte fundamental del proceso. La distinción entre el investigador y los 'otros' se acorta en la autoetnografía, es difusa, desafía las identidades y fronteras impuestas entre el que observa y el que es observado, y viceversa.

La mirada autoetnográfica recorre un camino de ida y vuelta entre lo social y lo personal: la sociedad, incluso en sus momentos aparentemente más tranquilos, está característicamente *embarazada* de dramas sociales.[x] Para describir estos conflictos es precisa la experiencia investigadora tanto del etnógrafo como del artista con habilidades de dramaturgo, director y actor, es necesaria una sensibilidad hacia la naturaleza conflictiva y dramática de las experiencias cotidianas o, como señala Denzin, el investigador debe ser consciente de que habitamos una cultura dramatúrgica basada en la representación[xi].

La mayoría de los autores coinciden en que un rasgo característico de la escritura autoetnográfica es el cuidadoso estilo con el que se traducen las experiencias de campo (de sus propias vidas con los demás) a las representaciones en la página, ya que escribir sobre las culturas de los otros siempre es

un acto cultural. Conciencia y cuidado ético, la elaboración de un mapa moral para la representación de la propia vida y la de los demás; un alcance que va más allá del propio posicionamiento cultural hacia los mundos ajenos, un vehículo por el cual viajamos a los mundos de los sujetos y entramos en dominios de intersubjetividad[xii]. El investigador social no existe de forma aislada, también vive conectado a redes sociales y familiares que incluyen a las personas más allegadas, a compañeras de trabajo, colaboradores, informantes, instituciones, centros de investigación, etc…Se trata de observar una "ética relacional" con las personas cuyas historias se relatan pues, con frecuencia, se generan lazos interpersonales con ellas; participantes que a menudo se convierten en amigos en el proceso de la investigación. No son sujetos sin nombre de quien solamente se extraen datos. Las cuestiones éticas asociadas a la amistad se convierten en una parte importante de la investigación por lo que las "preocupaciones relacionales" se consideran una dimensión crucial que se ha de mantener en sus mentes durante todo el proceso.[xiii]

El hecho de escribir un relato autoetnográfico podría concebirse, no como un acto de información precisa, sino como la tarea de crear una dramaturgia estéticamente bella, de ubicar el drama en la experiencia cotidiana, de convertir los relatos autoetnográficos en cuentos que contengan poder performativo, teatralidad. Entre los autores existe acuerdo en que la escenificación estética de sus descubrimientos podría encontrar su forma más completa en una articulación teatral.

Por otra parte, la pedagogía performativa, en el aula y en el escenario, es una práctica diseñada para analizar críticamente las prácticas culturales en curso, interrumpir las estructuras de poder y ofrecer visiones alternativas para el *ser*, como sugieren Alexander, Anderson y Gallegos[xiv] y Denzin[xv]. Se trata de

realizar intervenciones activas que rompan la cerrazón de los relatos culturales para generar nuevas poéticas que movilicen las memorias, las fantasías y los deseos de las personas insertas en los dramas sociales y les ofrezcan una política de posibilidades con actuaciones de resistencia positiva a los conflictos.

***

Badia del Vallès, conocida primero como Ciudad Badia y ahora como Badia a secas, es un municipio de la comarca del Vallés Occidental, en la provincia de Barcelona. Badia es un municipio joven –se constituyó como tal en 1994 con terrenos segregados de Barberá y Sardañola–, concebido en la década de los sesenta con la finalidad de aliviar la alta concentración de inmigrantes procedentes del resto de España. Es uno de los municipios españoles más pequeños –0,91 kilómetros cuadrados– y con más densidad de población del Estado, en Badia viven unas catorce mil personas. Gracias a la creatividad folclórica de la *inteligentsia* del tardofranquismo, la población fue construida siguiendo la representación geográfica de España y Portugal: el nomenclátor y la situación de las calles reproducen la península ibérica. Además, los bailes regionales españoles dan nombre a las escuelas públicas de la ciudad: *Las Seguidillas*, *La Sardana*, *La Muñeira* y *La Jota*. Las Avenidas del Cantábrico y del Mediterráneo delimitan al Norte y al Este la localidad, donde también se pueden encontrar las calles de *La Mancha*, *Santander* o *Burgos*, todas ellas situadas en el lugar que les corresponde según el mapa que reproducen. Al este de Badia, concretamente en la calle de Ibiza, vive Jorge, doscientos

metros separan su piso del inicio del sendero que conduce a la Facultad de Filosofía y Letras donde voy a trabajar.

***

El río Sec y la C58 son las fronteras, natural y artificial, que separan a Badia del Vallès de los montes que forman la Vall Moronta, lugar donde se encuentra el Campus de la Universidad Autónoma de Barcelona. El Camí de Badia une estos dos territorios tan cercanos y disimiles. Después de semanas de sequía ayer comenzó a caer una cortina de agua que ha continuado durante todo el día de hoy. El Sec, crecido por la intensidad del aguacero, atraviesa el término municipal y durante un tramo corre de forma paralela a la C58, una de las vías de acceso a Badia desde Sabadell; la localidad no dispone de salidas, ni entradas, desde ninguna carretera principal. La Vall Moronta, el lugar donde se encuentra la *Autónoma* se sitúa en Bellaterra, en el término municipio de Cerdanyola del Vallès, un entorno verde muy urbanizado, atravesado por múltiples infraestructuras, a quinientos metros de distancia en línea recta de Badia. A pesar de las transformaciones realizadas en las últimas décadas, la Universidad mantiene todavía un paisaje forestal muy hermoso con rincones naturales de gran belleza.

***

El enfoque antropológico nos recuerda que la página de la escritura autoetnográfica es una actuación y que su lenguaje, cuidadosa y estéticamente articulado, es evocativo, tal y como lo sería una construcción literaria. Es, además, una táctica para

la transformación de las prácticas sociales, el objetivo es hacer que las palabras se realicen y cobren cuerpo con el fin de provocar en los lectoespectadores la necesidad de realizar otros actos performativos igualmente transformadores. La escritura autoetnográfica funciona por tanto simultáneamente como una forma de investigación y como una forma de activismo, de ciudadanía crítica[xvi] donde las prácticas pedagógicas son siempre morales y políticas: lo político siempre es performativo y lo performativo es siempre pedagógico.[xvii] Los actos comunicativos son constitutivos de lógicas culturales y la escritura autoetnográfica, guiada por una ética del cuidado, mueve al mundo hacia nuevas posibilidades, nuevas visiones, nuevas estructuras de justicia.

***

Lola ha vuelto a Madrid hace dos días y yo me he trasladado a casa de Jorge. Mi primo nació en 1973, le gustan los coches de la marca BMW y se gana la vida con una furgoneta transportando productos químicos para las empresas de los polígonos industriales que hay diseminados por la comarca del Vallés. A Jorge le hubiera gustado ser monitor de tiempo libre, le encanta el mundo de la infancia, en su adolescencia y hasta los veinte años trabajó con grupos de niños y niñas en el esplai de Badia: organizaba actividades extraescolares, excursiones a colonias de verano y toda clase de fiestas. Cuando tuvo los conocimientos de gestión necesarios comenzó a solicitar subvenciones a la Generalitat para los proyectos que a él mismo se le ocurrían. Lo dejó para irse a la mili y ya no volvió a retomar aquella ocupación. Durante el período que estuvo en el ejército una extraña dolencia, herencia genética de su padre, lo dejó sordo y el mundo cambió radicalmente para él. Con los años

perdió completamente el oído, como le sucedió a su hermano mayor, Jesús, y a su padre y a su abuelo materno, mi abuelo Antonio: tres generaciones de personas sordas en dos ramas diferentes de mi familia. Desde pequeño pude ver cómo mis parientes catalanes se leían los labios, era su forma de comunicarse, leer los labios. Nunca aprendieron el lenguaje de signos, de hecho, apenas se han relacionado socialmente con otras personas sordas. Aprendieron a leer en los labios de las personas a las que amaban, que a su vez hacían un ejercicio performativo para poder entenderse con ellos. Durante los días en los que me alojo en el piso de Jorge, que es sordo pero no mudo, he puesto en práctica ese modo de interpretación y dramatización, esa forma de la comunicación no solo hablada sino representada con la que soy capaz de relacionarme con él.

***

La técnica autoetnográfica se muestra en los diferentes niveles de consciencia que conectan lo personal con lo cultural[xviii] y sus textos aparecen en una amplísima variedad de formas. Richardson ofrece un nutrido listado de autoras y autores autoetnográficos[xix] con propuestas muy diversas: etnografías, textos performativos, presentaciones visuales, alegorías, conversaciones y géneros mixtos. Ellis y Bochner[xx] agregan relatos cortos, poesía, ficción, novelas, ensayos fotográficos, ensayos personales, diarios, escritura fragmentada y por capas, y prosa para las ciencias sociales. La autoetnografía propone así modos de representación académica en los que la escenificación estética de los hallazgos etnográficos se diseña para interactuar dialógicamente con el público. Como señala Turner[xxi] si las personas están genuinamente interesadas en comprender otra cultura deben poner aspectos de esa cultura en sus cuerpos.

Llueve de forma insistente sobre las calles de nombre español y sobre los bloques y las torres donde conviven las familias de colonos del sur de España, junto con las nuevas generaciones de migrantes magrebíes y africanos. Cruzo el río Sec por el puente que hay bajo la autopista C58 y emprendo montaña arriba el Camí de Badia, la pendiente llega a alcanzar una inclinación de más del veinte por ciento. A medio camino me detengo a descansar protegido de la persistente lluvia por un paraguas más pequeño de lo que debería ser. En medio del camino, bajo la cortina de agua, miro hacia los lados. Veo huertas valladas, cuya existencia debe de ser previa a la construcción de Badia y de la Autónoma y de la autopista, hoy colapsada. Huertas que se levantaron a la orilla del Sec y siguen ahí, a pesar del tiempo que todo lo destruye. Veo un gato negro capeando el temporal cubierto bajo la lona que protege parte de la tierra sembrada. Veo lechugas que crecen hermosas tras los cercados. Veo, cuando me giró ciento ochenta grados, una amplia panorámica de Badia del Vallés, una monotonía de edificios grises, difuminados por la bruma de la mañana, inmóviles detrás del tráfico que colapsa la calzada brillante de la C58. Pienso en la imagen de Sísifo y emprendo de nuevo la subida de la montaña por la que transcurre el sendero. Llevo la piedra de la curiosidad sobre mi espalda.

***

El carrer Fortuna comienza cuando el Camí de Badía alcanza la loma donde se levanta el campus de la UAB en Bellaterra, una vez que se cruza el aparcamiento. En uno de los jardines de la calle hay una escultura de una trompa gigante y unas decenas de metros más adelante se encuentra el acceso a la Facultad de Filosofia y Lletres. Es lunes 2 de octubre, el día después del

referéndum. Hay una concentración en el campus prevista para el mediodía: se protesta contra la brutal actuación de la policía española durante la jornada electoral del día anterior. Lo primero que hago nada más conocer a Joel Feliu es salir con él al espacio abierto frente a la facultad donde ya se han concentrado una gran cantidad de personas y gritan, sincronizando rápidas palmadas y alzando los dos brazos al cielo, ¡els carrers serán sempre nostres!

***

En aquellos primeros días de mi estancia en Catalunya me di cuenta de que no hacía falta viajar a la Amazonia para escribir autoetnografía. Vivía inmerso en mis investigaciones, pero también muy preocupado por lo que estaba ocurriendo, aunque nadie que me hubiera visto a primeros de octubre tomando el sol en la playa pudiera imaginarlo. Una mañana escuché en la radio la intervención de un político catalán acerca de la aplicación del artículo 155 de la Constitución Española en Catalunya. Sonaba como Il Capitano, un personaje de la Commedia dell´Arte que en los *canovacci* representaba a un soldado de los ejércitos de la España Imperial, un arquetipo con resonancias del soldado fanfarrón del teatro latino que Plauto trajo de Grecia. El diputado catalán blandía su espada ante la audiencia exigiendo con furia hispánica el encarcelamiento inmediato de los dirigentes catalanes que, cumpliendo su programa electoral, –que ninguna institución española había impugnado– materializaron el referéndum del 1 de octubre.

***

Un sindicato de estudiantes universitarios ha decretado una huelga de tres días por la amenaza de aplicación del artículo 155; se han organizado piquetes para impedir el acceso a las facultades. Grupos de estudiantes están practicando cortes en las autopistas de acceso a la ciudad; han dormido en diferentes espacios de la UAB y a primera hora de la mañana han comenzado las acciones.

El sol ha hecho salir a las lagartijas de sus escondrijos después de días de lluvia. Cuando llego a la universidad veo barricadas en las puertas de los centros realizadascon mobiliario de las aulas. Llamo a Lola, que está en Madrid, para comentar con ella el suceso de la jornada. Me siento en un banco junto a la puerta de acceso a Filosofía. Mientras hablo por teléfono veo a una chica de unos veinte años que se aproxima decidida en dirección a la entrada. Es una joven de complexión fuerte; camina con paso rápido a la barricada que impide entrar en el recinto; en seguida tres chicos de su misma edad la interceptan y le hacen frente, ella no se amilana y continúa tirando de su cuerpo hacia adelante, empujando, utilizando sus manos para retirar las sillas que se han colocado para taponar el paso. Los estudiantes que forman el piquete tratan de contenerla, pero la energía de ella es superior, se producen unos gritos y desde el interior de la Facultat acuden otros dos chicos que hacen guardia en los pasillos. Me alarma la situación y me acerco al hueco que ha dejado en la puerta la entrada en tromba de la estudiante. “No pasa res”, me dice otro estudiante que se acerca al verme meter la nariz en la rendija que ha quedado. Me dice que si quiero estudiar puedo ir a las Bibliotecas que están activas, o al bar de la Facultat, que permanece abierto.

***

A las estudiantes del grupo del Máster en Investigación e Intervención Psicosocial que Joel Feliu me ha asignado como profesor tutor de prácticas les pido que hablemos de su independencia. Vamos a trabajar la técnica de investigación cualitativa denominada “historia de vida”. Les pido que traten de aislarse del ruido que nos rodea y que piensen en el concepto de independencia como un enfoque para afrontar la escritura de sus historias de vida; les pido que reflexionen sobre su relación con sus condiciones de vida para que, de alguna manera, lleguen a conocer un poco mejor su manera de ser y de hacer. Les pido que dramaticen sus vidas y que las expongan a la mirada de sus compañeras. Les ruego que pensemos hacia delante. ¿Cómo crees que se desarrollará en el futuro tu independencia personal? ¿Qué significa para ti el concepto de independencia? ¿Te has sentido o te sientes independiente? Si la hay, ¿cómo describirías la evolución de este sentimiento a lo largo de tu vida? ¿Crees que la decisión de ser independiente es meramente personal o depende de otros factores: grupos de amigos, familia, organizaciones sociales o políticas...?

***

Causa especial núm.: 20907/2017.
Instructor: Excmo. Sr. D. Pablo Llarena Conde.
Letrada: Ilma. Sra. Dña. María Antonia Cao.
Tribunal Supremo Sala de lo Penal.
Antecedentes de hecho único
Inicio del proceso para la independencia

> El 19 de diciembre de 2012, Artur Mas Gavarró, entonces candidato a la presidencia de la Generalidad de Cataluña y líder del partido político Convergencia i Unió (CIU),

firmó con Oriol Junqueras i Vies, presidente del partido político Esquerra Republicana de Cataluña (ERC), el "Acuerdo para la Transición Nacional y para Garantizar la Estabilidad del Govern de Catalunya". En 19 páginas ambos convinieron las líneas maestras de un pacto para la que iba a ser la X Legislatura, incluyendo un acuerdo para la celebración de una consulta independentista en 2014. El acuerdo determinó el nombramiento de Artur Mas como presidente de la Generalidad de Cataluña. Con posterioridad, en Resolución 5/X de 23 de enero de 2013, el Parlament aprobó una Declaración de soberanía y del derecho a decidir del pueblo de Cataluña. En esta Resolución se estableció que "De acuerdo con la voluntad mayoritaria expresada democráticamente por el pueblo de Cataluña, el Parlamento de Cataluña acuerda iniciar el proceso para hacer efectivo el ejercicio del derecho a decidir para que los ciudadanos de Cataluña puedan decidir su futuro político colectivo", añadiéndose que "El pueblo de Cataluña tiene, por razones de legitimidad democrática, carácter de sujeto político y jurídico soberano". Impugnada esta Resolución del Parlamento por el Gobierno de la Nación, el Tribunal Constitucional, en su sentencia 42/2014, de 25 de marzo, manifestó que «El reconocimiento al pueblo de Cataluña de la cualidad de soberano, no contemplada en nuestra Constitución para las nacionalidades y regiones que integran el Estado, resulta incompatible con el art. 2 CE, pues supone conferir al sujeto parcial del que se predica dicha cualidad el poder de quebrar, por su sola voluntad, lo que la Constitución declara como su propio fundamento en el citado precepto constitucional: *«la indisoluble unidad de la Nación española»*. Por ello terminó declarando inconstitucional y nula la proclamación del carácter de sujeto político y jurídico soberano del pueblo de Cataluña.

> La sentencia declaró también que el llamado «derecho a decidir de los ciudadanos de Cataluña» referido en la Resolución, no podía entenderse como una manifestación de un derecho a la autodeterminación no reconocido en la Constitución, o como una atribución de soberanía no reconocida en ella, sino como una aspiración política a la que solo puede llegarse mediante un proceso ajustado a la legalidad constitucional.

***

El antropólogo escocés Victor Turner, uno de los referentes históricos de la antropología simbólica, concebía el drama social como un proceso que afecta históricamente de manera periódica a toda comunidad –de la familia a la nación o a la comunidad internacional–, y que presenta fases armónicas y no armónicas en situaciones de conflicto, sin que haya certeza alguna sobre una posible resolución del problema.

Yo vivía situado por deseo propio en el epicentro de un conflicto social –una fase no armónica en la relación entre Catalunya y España– que afectaba también a los miembros de la sociedad catalana, a los estudiantes de la Autónoma y a las personas con trabajo o desempleadas de Badia. La sociedad se polarizaba sin saber cuál sería el resultado de esa tensión; se ignoraban las posiciones moderadas o la búsqueda de diálogo. El drama social se instalaba en las estructuras básicas, la familia, la educación o el trabajo, con varios millones de personas dispuestas a representar su papel en la dramaturgia de los acontecimientos. Se hablaba de la “resistencia de los materiales” para especular sobre la duración y extensión del drama, en base a la capacidad de movilización que la población más activa, los intérpretes de

la función, fueran capaces de mantener a lo largo del tiempo. Las acciones de toda índole, acontecimientos performativos que se sucedían cada día en el espacio público, parecían contradecir la idea de una solución rápida al conflicto. A la performance ciudadana le dio respuesta la performance política –policial y judicial– con una puesta en escena humillante para la opinión pública sensible y para la imagen internacional del Reino de España.

Yo quería estudiar el fenómeno y tratar de comprenderlo para realizar un análisis performativo, más allá de la especulación periodística. Sin embargo, cualquier posibilidad de comprensión se me escapaba, como la utopía, cada vez que creía acercarme a ella.

El sentimiento de frustración que produce esta impotencia es piedra de Sísifo con la que el investigador se debe acostumbrar a convivir. Ante el desánimo recurría a la imaginación; cada mañana, mientras subía rumbo a la UAB, entre las huertas y el río, soñaba una performance: centenares de personas residentes en Badia, mi primo Jorge entre ellas, suben por el Camí de Badia rumbo a la Vall de Moronta en una noche estrellada y cálida de San Joan. Visten ropas ligeras y cómodas y algunas van desnudas y portan antorchas encendidas y danzan y cantan, como los iniciados que ascienden a Eleusis.[xxii] Vienen a encontrarse con la revelación arriba en el monte, al final de la ascensión, donde la comunidad universitaria, los guardianes de la sabiduría, ya recibe a los badienses con gran alegría; la trompa de la fortuna resuena en su honor y sus armónicos alcanzan a toda la comarca del Vallés y a toda Catalunya. Y es así cómo se reúnen los sabios y los menesterosos y juntos descienden de nuevo por el Camí de Badia y cruzan el Besós y llegan a esas calles de nombres españoles y las recorren y cantan bellísimas canciones catalanas con un lenguaje nuevo, con un nuevo folclore que los hará más fuertes y los hará más libres.



Pequeño elefante observando el futuro

PERFORMANCE [FLASHFORWARD]

El director e investigador teatral Richard Schechner entregó a finales de los años setenta una teoría de la perfomance basada en sus investigaciones sobre la naturaleza ritual del teatro, inspirado por el trabajo de Turner y los estudios comenzados por los antropólogos de Cambridge.

Para Schechner *performance*[xxiii] era un término inclusivo. El teatro sería solamente un punto más sobre un *continuum* que abarca una amplia gama de las ritualizaciones de los seres humanos, a través de las representaciones individuales y colectivas de la vida social y cultural. Estas performances se presentan bajo la forma del juego, los deportes, el teatro, la danza, las ceremonias, los ritos y las representaciones colectivas[xxiv] más visibles, pero también en otras prácticas artísticas contemporáneas.

La tarea de Schechner dio origen a los *Performance Studies*, una metodología para el análisis performativo de las prácticas representacionales. El objetivo de los estudios de la performance sería repensar la producción de las expresiones culturales desde un punto de vista complementario al de la palabra, ya sea escrita o hablada. Las investigaciones no solo pondrían el foco en analizar y crear representaciones, sino también en determinar maneras posibles de criticar y transformar el mundo a través de la performance desde tres perspectivas principales: la propia performance como objeto de análisis, como lente para el análisis de los fenómenos sociales y culturales, y como método de investigación.

***

Noviembre de 2020. Los investigadores visitantes en el Instituto Iberoamericano de Berlín corren la misma suerte que todos los trabajadores no esenciales de Alemania: se impone el teletrabajo, lo que quiere decir que no está permitido acudir al centro de investigación. Las próximas semanas pueden convertirse en un calvario en Berlín si, como todo parece señalar, la canciller Merkel impone medidas restrictivas todavía más drásticas. A partir del día 2 en el IAI todos los seminarios de investigación se realizarán *on-line*, nos despedimos de nuestras mesas de trabajo. Las reuniones sociales se restringen a dos unidades familiares como máximo, tanto en el interior de las casas como en la calle, y se confirma que todos los establecimientos de hostelería permanecerán cerrados, así como los lugares de ocio y comercios no esenciales.

Ceno en casa de Mimi y Belén, estoy desanimado. Las navidades se acercan, pero todavía me quedan casi dos meses de estancia, hasta el 31 de enero de 2021. Con su optimismo a prueba de nazis, Mimi trata de convencerme de que todo está bien, los tengo a ellos y a mis compañeras del IAI para socializar en Berlín, quédate, nos comemos un pavo en Navidad en casa y santaspascuas. Ulrike también me escribe para animarme e invitarme a su casa el día de Navidad. Me halaga su atención.



Fachada del Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín.

Una mañana de mediados de noviembre me despierto en mi estudio y noto que mi ojo izquierdo no enfoca como debería, un velo empaña la visión, me doy cuenta cuando me siento frente al ordenador y trato de escribir en la pantalla como cada día.

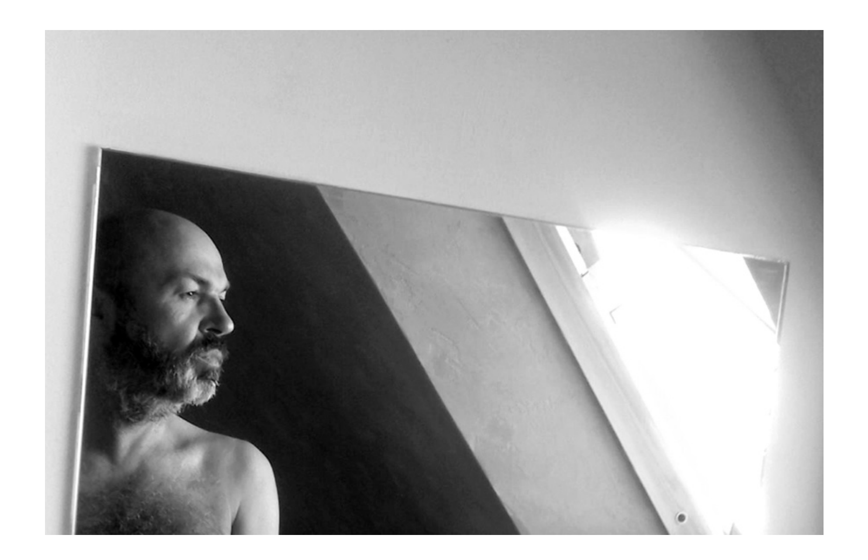
***

Los estudios académicos sobre la performance[xxv] abarcan, especialmente en el mundo anglosajón, una amplitud de disciplinas intervenidas desde un enfoque antropológico. El hilo comienza cuando Richard Schechner puso sus teorías teatrales en relación con su trabajo artístico y con las tareas de investigación que otros autores habían emprendido en diferentes partes del mundo. Estas intuiciones de Schechner cobraron fuerza gracias a la colaboración que comenzó con Turner en 1977, el mismo año que apareció publicada la primera edición de la obra seminal de Schechner *Performance Theory.*[xxvi] Turner invitó a Schechner a participar en una conferencia que estaba organizando con el título de "Ritual, arte dramático y espectáculo". La buena acogida de la ponencia ofrecida por Schechner nutrió la relación entre ambos; juntos planearon un nuevo encuentro de profesionales, la Conferencia Mundial sobre Ritual y Representación, que se concreto en otras tres conferencias vinculadas entre sí, realizadas durante los años 1981 y 1982.[xxvii]

En 1980, con motivo de la planificación de dichas conferencias, escribía Turner: "Las culturas se ven expresadas de la manera más completa y toman conciencia de ellas mismas en sus representaciones rituales y teatrales [...] Una representación es una dialéctica entre la 'fluidez', es decir, el movimiento espontáneo en el cual la acción y la conciencia son una sola cosa,

y la `reflexividad' en la cual los principales significados, valores y objetivos de una cultura son vistos "en acción", de la manera en que dan forma y explican los comportamientos. Una representación [performance] es una declaración de nuestra humanidad compartida, y sin embargo expresa el carácter único de nuestras culturas particulares."[xxviii]

***



Confinamiento. Autorretrato.

Me pongo en contacto con la Universidad Complutense de Madrid para solicitar el teléfono de la mutua médica que, como desplazado en el extranjero, me corresponde durante mi estancia en Alemania. Cuando consigo hablar con alguien, después de intercambiar varios correos en los que se me insta a

que llame por teléfono para referir la asistencia que preciso, el tipo que me atiende me dice que la mutua X, qué más da el nombre, no se puede hacer cargo de esa contingencia “porque no es un accidente laboral”. Intento argumentar: debido a mi trabajo paso doce horas diarias frente a una pantalla de ordenador, quizás tiene algo que ver con la pérdida de visión que me afecta. Pienso que hay que tener cuidado con hacer clic en el botón del ratón antes de tiempo, o con proferir un insulto cuando no es necesario y cuelgo educadamente el teléfono.

***

Turner no consideraba al ritual como una unidad, sino como la representación de una secuencia compleja de actos simbólicos; una representación transformadora que revela la clasificación, categorías y contradicciones de los procesos culturales. Las investigaciones de Turner modernizaban la teoría incorporando nociones como proceso ritual, drama social, liminaridad[xxix] y comunidad, conectando directamente el drama social con el teatro, subrayando la dimensión conflictiva y dramática de la vida social. En su ensayo, *Are there universals of performance in myth, ritual and drama?*[xxx] muestra estas relaciones entre teatro, ritual y drama social a partir del estudio de diferentes culturas.

Si para Ervin Goffman el mundo entero era un escenario en la medida en que toda interacción social es un escenario público –el mundo de lo social interacciona continuamente y está lleno de actos rituales– para Turner, sin embargo, la fase dramatúrgica comienza cuando surge el ‘conflicto’ en el flujo cotidiano de la interacción social; conflicto que se manifiesta en el drama social: “Mi argumento, al que me gustaría llamar la

antropología de la experiencia [...] encuentra en ciertas formas recurrentes de la experiencia social (notablemente en los dramas sociales) fuentes de forma estética, incluyendo el drama teatral y la danza. El ritual y su progenie, las artes escénicas entre ellas, derivan del corazón subjuntivo, liminal, reflexivo y exploratorio del drama social."[xxxi]

***

El éxito de las conferencias organizadas por Turner animó a otros profesores procedentes principalmente de universidades de los Estados Unidos a fundar departamentos[xxxii] para el estudio de la performance. La primera fue la Universidad de Nueva York[xxxiii]; su especialidad tomó en consideración el teatro –de cuyo departamento teatral en el que Richard Schechner era titular nace la nueva especialidad–, las ciencias sociales, los estudios LGTBQ, los estudios poscoloniales, el postestructuralismo y la representación experimental. El segundo departamento se desarrolló en la Universidad Northwestern[xxxiv] de la mano de Dwight Conquergood, teórico, etnógrafo y realizador cinematográfico, que fue director de Performance Studies en esta universidad entre 1993 y 1999. Conquergood defendía una orientación de los estudios basada en la performance por encima del texto, que combinase la investigación académica con la práctica. Los estudios se centraron por tanto en la interpretación oral, las comunicaciones, la teoría del acto de habla y la etnografía. La labor de Conquergood abrió un vasto campo en los métodos cualitativos, tales como la investigación creación o las artes escénicas aplicadas a cuestiones de índole social. Los estudios de la performance están activamente involucrados en las prácticas y las militancias sociales. Una de las máximas de

Schechner, “explicar el mostrar haciendo” significa dar cuenta de las maneras en las que las distintas disciplinas involucradas en los estudios de la representación, individual y colectiva, informan de las manifestaciones sociales y culturales de una sociedad determinada, recurriendo para ello a metodologías de análisis vinculadas a lo teatral, dentro del ámbito de las representaciones, a la escritura y a la producción simbólica. Son, en consecuencia, una nueva disciplina desarrollada en la intersección de la interpretación oral, la adaptación literaria, el teatro, la antropología, la teoría estética y la teoría del acto de habla, que explora los roles que desempeña la performance y la performatividad en la constitución de realidades sociales como raza, Estado, sexualidad, género y nación. Los estudios de la performance permiten indagar en profundidad en otras formas de expresión cultural, son una cuña inserta en la comprensión y organización del conocimiento institucionalizado[xxxv]; analizan y teorizan tanto en lo estético (arte escénico, danza, teatro, culturas sonoras o culturas visuales) como en lo cotidiano (la presentación pública de uno mismo, religiosa, activista, etc…) y se aproximan a los fenómenos sociales con el afán de comprenderlos y explicarlos de una forma lúdica más accesible y a un público más amplio que las narrativas académicas tradicionales.

***

La incidencia del virus avanza entre la población de Berlín a medida que el invierno alemán se adentra; la perspectiva cada vez es más oblicua. Hace frío y las noches son largas, pero esto ya lo sabías, no puedes culpar al clima de tu ansiedad, ni vivir pendiente de The Weather Channel, ni de la web de la Universidad John Hopkins, como si se tratará del oráculo de

Delfos. Te sorprendes sintonizando el canal 24 horas de RTVE cada día, buscando noticias de España, de Madrid, donde está tu casa y está Lola y está tu familia. Lo que pasa –piensas– es que no puedes fallarte, no te permites ni siquiera pensar en la idea de regresar antes de tiempo porque por algo has venido a Berlín. Estás aquí porque eres un investigador posdoctoral visitante y ni el maldito bicho ni las bajas temperaturas que lo alimentan van a vencer tu resiliencia, aunque tengas que investigar encerrado en una habitación, o sentado en un banco del Tiergarten bajo la nieve. Estás aquí y punto. Y por eso llamas por teléfono a tu madre y le dices que no irás a casa por Navidad, que las cosas están muy complicadas para viajar en este momento; que te exigen una prueba PCR negativa para entrar en Madrid por avión y que tiene que ser en inglés-español, no puede ser en alemán-inglés, ni en alemán, ni solo en inglés, tiene que ser en inglés-español, o solo en español. Y le cuentas a tu madre que has llamado a la embajada española en Berlín y te han dicho que solo hay una empresa que se llama Centrogene que se dedica a hacer el tipo de test que a ti te hace falta, si es que quieres volver a tu casa, y que esa empresa está a 40 kilómetros de tu estudio, en el nuevo aeropuerto de Berlín, y que tienes que ir allí 72 horas con antelación a la salida de tu vuelo, como mucho, porque si vas antes no servirá el test, y si vas después no tendrán los resultados a tiempo, o bueno sí, si pagas 240 € para que lo hagan rápido, entonces sí. Aunque eso no es todo, porque todavía puede ser peor, o sea que estés infectado, o sea que tengas el virus pero tu estés asintomático, y que ni siquiera te hayas dado cuenta y entonces tendrás que ir tres días antes de la salida de tu vuelo a esa empresa que está a 40 kilómetros de distancia de tu casa, pagar el test, hacer una cola también kilométrica para que te horaden las fosas nasales con un hisopo y luego volver corriendo a casa y encerrarte a esperar los resultados y entonces rezar para que lleguen a tiempo y sea negativo el resultado y entonces volver al aeropuerto donde te

has hecho el test a 40 kilómetros de tu casa y coger el avión, si no lo han cancelado, y así, quizás, con suerte, podrás llegar a casa el día de nochebuena justo antes de la cena. Y entonces te despides de tu madre y le dices que la quieres muchísimo y le mandas muchos besos y abrazos para todos y cuelgas y lloras. Y al día siguiente de hablar con tu madre te llama tu hermana pequeña y le vuelves a explicar lo mismo y ella te habla como tú más lo sientes y te dice que quizás sean las últimas navidades con tu madre que tiene 86 años y entonces tú vuelves a pensarlo otra vez todo y esa noche no duermes porque le has dicho a tu hermana pequeña que lo vas a intentar por todos los medios. Así que te armas de valor y piensas durante toda la noche de insomnio cómo hacer las cosas bien, con lo difícil que es hacer las cosas bien en este momento de la historia de la humanidad. Y decides que si por aire hay tantos problemas quizás por tierra no. Y piensas en alquilar un coche, pero Berlín está a 2400 kilómetros de tu casa y esa te parece la manera más fácil de perder la salud, en todos los sentidos. Y entonces piensas que antes de cualquier otra consideración deberías comunicar en la Universidad Complutense de Madrid y en el Ibero Amerikanisches Institut, que son las instituciones que te financian y te acogen, respectivamente, que estás decidido a regresar a Madrid y cancelar el mes de estancia que aún te queda por desarrollar, y piensas que en estas circunstancias todo el mundo puede comprender tu decisión y que, en fin, siempre queda la opción del teletrabajo y que total qué mas da, teletrabajar en Kreuzberg que en la calle de Gutenberg. De manera que te pones a ello y piensas y escribes un correo muy formal en el que cuentas tu renuncia y de repente, al escribir ese correo, te das cuenta de la enorme pérdida de visión que tienes en el ojo izquierdo y que es más que posible que se trate de una catarata como ya te sucedió en el ojo derecho y consideras que es una excusa más que perfecta la idea de tener que visitar al especialista oftalmológico para que te operen en España, en la

Fundación Jiménez Díaz, que es el centro médico donde te operaron el ojo derecho. Visto así, con la salud en juego, parece más que razonable el motivo de tu cancelación, nada que ver con sensiblerías del tipo: quiero pasar la navidad con los míos, o echo de menos las tapas de los bares de mi barrio, en fin, esas cosas pequeñas y sin importancia. Y te pones, mucho más animado, a corregir el correo electrónico que estabas a punto de enviar y lo revisas una y otra vez, hasta que le das el visto bueno y haces clic en el lugar de la pantalla correspondiente. Ahora que ya has solucionado el motivo de tu regreso adelantado y que te has comprometido con tu hermana pequeña a volver de la manera que sea, no se te ocurre volver a pensar en el avión y sus asuntos, sino que piensas en coger un tren y entrar en España por vía terrestre, medio de transporte por el que –lo has leído– no piden ninguna PCR, ni ningún otro tipo de prueba, solo el título de transporte oficial, o sea, el billete. Miras la ruta de Berlín a Madrid y ¡oh, sorpresa! no es para tanto, son los mismos kilómetros que por carretera pero con un poco de suerte en un día y medio se puede completar el recorrido, así que buscas sin más dilación la tarjeta de crédito en la cartera y la pones sobre la cama junto al portátil donde localizas horarios y precios y el cuaderno donde estás apuntando todos los puntos por lo que pasa tu itinerario: Berlín-Francfort-Manheim-París-Burdeos-Hendaya-Irún-Madrid para determinar los billetes que tienes que comprar. Compras el Berlín-París, pasando por Francfort y Manheim, con relativa facilidad, lo único es que la hora de salida, las 04:30 de la mañana, te parece un poco temprano, pero tu voluntad es férrea, te dices a ti mismo, un madrugón no nos va a parar, además ¡a las 12:30 estamos en París! exclamas eufórico en un español perfecto. Veamos ahora París-Madrid. No queda otro remedio que entrar por la frontera vasca, por Hendaya y de ahí pasar a Irún, ciudad fronteriza de la parte guipuzcoana, que está solo a un par de kilómetros. ¡¡Genial!! Encuentras un TGV, un tren de alta velocidad francés

Online-Ticket

Bitte auf A4 ausdrucken



DB ICE CIV 1080	Fahrkarte Super Sparpreis EU	STORNO AUSGESCHLOSSEN GILT NUR FÜR EINGETRAGENE ZÜGE /IC-BUSSE UND TAGE/ZEITEN
Gültigkeit: ab 22.12.2020 - 23.12.2020		NV = NAHVERKEHRSZÜGE VOR/NACH FERNVERKEHRSZÜGEN

1 Erwachsener

30		VON	->NACH	30	XX XX	Kl/Cl
		Berlin	->Paris		SSPF0502	2

ICE

VIA: <1080>(22.12.2020)B-Hbf 4:30 ICE275/MA-Hbf 9:40 ICE9556*Paris

Super Sparpreis EU NUR GÜLTIG MIT RESERVIERUNG

Zahlungspositionen und Preis

Positionen		Preis	MwSt (D) 16%	MwSt (D) 5%
ICE Fahrkarte	1	79,90€	53,37€	2,54€
Reservierung	1	0,00€		
Summe		**79,90€**	**53,37€**	**2,54€**

PayPal-Zahlung

Betrag 79,90€ Transaktions-Nr 4UW22055X7684142K

Datum 27.11.2020

Der oben genannte Betrag wurde von Ihrem PayPal-Konto eingezogen. Die Buchung Ihres Online-Tickets erfolgte am 27.11.2020 01:38 Uhr. DB Fernverkehr AG/DB Regio AG, Stephensonstr. 1, 60326 Frankfurt, Steuernummer: 29/001/60002.

Hinfahrt:

Gültig ab: **22.12.2020**

QELWQY

Zangenabdruck

Herr Dr. Félix Gómez-Urda

Auftragsnummer: QELWQY

Ihre Reiseverbindung und Reservierung Hinfahrt am 22.12.2020

Halt	Datum	Zeit	Gleis	Produkte/Reservierung
Berlin Hbf	22.12.	ab 04:30	13	ICE 275
Mannheim Hbf	22.12.	an 09:27	4	
Mannheim Hbf	22.12.	ab 09:40	1	ICE 9556, 1 Sitzplatz, Wg. 24, Pl. 42, 1 Fenster, Nichtraucher, Handy, Res.Nr. 8786 2692 3204 30; TJTOVS
Paris Est	22.12.	an 12:52		

Wichtige Nutzungshinweise:

- Ihre Fahrkarte gilt nur zusammen mit einem amtlichen Lichtbildausweis (z.B. Personalausweis, Reisepass, elektronischen Aufenthaltstitel, BüMA). Bei Fahrkarten mit BahnCard-Rabatt zeigen Sie bitte zusätzlich Ihre gültige BahnCard vor.
- Das Online-Ticket gilt nur für den unter "Fahrkarte" angegebenen Reiseabschnitt. Die Übersicht "Ihre Reiseverbindung" enthält gegebenenfalls Reiseinformationen zu Teilstrecken (z.B. Bus oder Straßenbahn), für die eine weitere Fahrkarte erforderlich sein kann.
- Es gelten die nationalen und internationalen Beförderungsbedingungen der DB AG. Innerhalb von Verkehrsverbünden und Tarifgemeinschaften gelten deren Bedingungen. Alle Bedingungen finden Sie unter: www.bahn.de/agb und www.diebefoerderer.de.

Ihre Reisedaten können sich kurzfristig durch Bauarbeiten oder andere erforderliche Fahrplananpassungen ändern.

Bitte informieren Sie sich kurz vor Ihrer Reise über mögliche Änderungen Ihrer Reisedaten unter www.bahn.de/reiseplan oder mobil über die App DB Navigator. Achten Sie auch auf Informationen und Ansagen im Zug und am Bahnhof. Wir danken Ihnen für Ihre Buchung und wünschen Ihnen eine angenehme Reise!

Barcode bitte nicht knicken!

Félix Gómez-Urda

22 12

que hace el recorrido entre París y Hendaya en unas cinco horas y media, sin cambiar de tren, pasando por Burdeos, al módico precio de 50 €. Sale a las 16:30 de Paris-Montparnasse y dado que el tren que te lleva desde Berlín a París te deja en la Gare du Nord, solo tienes que cruzar París de Norte a Sur, con una maleta de 30 kilos que llevarás encima, bueno tiene ruedas. No pasa nada, te dices, cogeré un taxi, a pesar de que eso puede significar un gasto de unos 40 €. Bueno, ya lo pensarás, lo importante es que puedes llegar a Hendaya por la noche y dormir en Irún y luego seguir camino a Madrid al día siguiente. Y así lo haces, es decir que compras todos los billetes y reservas una habitación en una pensión de la ciudad de Irún. Y ahora solo falta que puedas pasar la frontera y que pises tierra española indemne, o casi. Lo que toca ahora es despedirte de la gente de aquí que se ha portado tan bien contigo. Y entonces haces una lista, breve, porque tampoco ha sido fácil conocer gente en Berlín con la que está cayendo, y te pones a escribir ya.

El andén vacío de Hauptbahnhof



Y escribes a Ulrike, a Peter y a Friedhelm y les das las gracias de todo corazón por su amabilidad en el trato y su acogida en el IAI. Y llamas a Bat-Ami y le dices lo que vas a hacer y que te gustaría verla para despedirte, y ella te dice que claro, con ese acento tan peculiar, mitad francés, mitad español, mitad judío. Y llamas a Francisca Roldán y quedáis las tres para dar una vuelta y tomar algo en casa de Bat-Ami, qué mujer tan admirable, piensas. Y sabes que a Francisca la volverás a ver algún día y se lo dices y así será, sin duda, un poco más adelante, porque ella es también de Madrid, como tú. Y llamas a Mimi y le cuentas que te marchas y quedáis para cenar en su casa el último día, para coger el tren en la estación central de Berlín, que está a doscientos metros escasos del edificio donde viven en Mitte. Y entonces llama a casa y le das la noticia a todas –mamá, hermana, pareja– que vas a pasar las fiestas en casa y, que si vuelve a ocurrir la tortura del confinamiento que prefieres estar con ellas, a pesar de todo lo que os tocó pasar en el primero.

El andén vacío de la estación de Manheim.



Y ya casi no te queda tiempo para ver a nadie más, porque ahora que tienes un plan trazado las horas se pasan mucho más rápido y llega enseguida el día de la partida de Berlín y te vas con el corazón contento por lo que has hecho y por lo que estás haciendo y por lo que vas a hacer. Y la noche antes del viaje cenas con Mimi y con Belén y les dices que los quieres y les das las gracias por invitarte siempre a comidas ricas de la Belen que es una cocinera extraordinaria, y a vino rico que compra el Mimi, que es el tipo más bonito que has conocido en tu vida y ellos se acuestan y tú te quedas en el salón, mirando las paredes de su casa, haciendo fotos de un pequeño elefante. Y cuando ya es la hora bajas a la estación, donde no hay nadie, y te montas en un tren vacío y entras en un coche vacío –que es así como se llaman de verdad los vagones– donde está tu asiento, y te acomodas y te quitas las botas y te pones unos calcetines de lana calentitos para pasar el resto de la madrugada, porque hace frío, porque es invierno y está comenzando a nevar fuerte ahí afuera.



Y tu tren llega a Manheim. Y tu tren llega a París. Y cruzas la capital de Francia de arriba abajo, caminando, porque no quieres gastar los 40 € que cuesta un taxi y porque hace buen tiempo y llevas un bocadillo exquisito que te has hecho en casa de Frau Marafioti antes de salir y te lo comes en un parque. Y tu tren llega a Burdeos. Y tu tren llega a Hendaya. Y cruzas la frontera caminando con tu maletón con ruedas. Y pasas delante de un puesto móvil de la Guardia Civil y les saludas feliz y te dan ganas de darles un abrazo porque te sientes como James Stewart en *Qué bello es vivir* y les preguntas por la pensión Lizaso que es donde dormirás esa noche y ellos no se extrañan al verte y te indican la dirección amablemente. Y pides una hamburguesa y una botella de sidra y duermes como un lirón. Y al día siguiente te subes a otro tren que te lleva a Madrid-Chamartín y cuando sales Lola te está esperando con su Toyota en marcha y te subes y piensas que eres un ser afortunado y que amas esta vida que te ha correspondido. Y das las gracias.

El rio Sena desde el Pont Neuf



Notas

[i] Feliu, Joel, *Nuevas formas literarias para las ciencias sociales: el caso de la autoetnografía*. Athenea Digital, 12, 2007, p. 262-271.

[ii] Feliu, Joel & Gil-Juárez, Adriana, "El fracaso: sinsabores sobre escritura y ciencia", REVISTA UMBRAL N.5 Noviembre 2011, pp. 31-50 ojs.uprrp.edu/index.php/umbral.

[iii] Marcus, George y Fisher, Michael M. J. *La antropología como crítica cultural. Un momento experimental en las ciencias humanas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2000, p.43.

[iv] Geertz, Clifford, *La Interpretación de las culturas,* Barcelona, Gedisa, 1999, p.24.

Para este tema véase también, Clifford, J. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1995.

[v] Véase Geertz, Clifford y Clifford, James, *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1998.

[vi] Publicado por primera vez en idioma alemán: Carolyn Ellis, Tony E. Adams & Arthur P. Bochner (2010). Autoethnografie. En: Günter Mey & Katja Mruck (Eds.), *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie* (pp. 345-357). Wiesbaden: VS Verlag/Springer. En idioma inglés: Ellis, Carolyn; Adams, Tony E. & Bochner, Arthur P. (2011). "Autoethnography: An Overview". *Forum Qualitative Sozialforschung* / Forum: Qualitative Social Research, 12(1), Art. 10, http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1101108. Reproducido con el amable permiso de los autores y los editores. Traducción del inglés al español por Alejandra Martínez y María Marta Andreatta.

[vii] Holman, Stacy; Adams, Tony and Ellis, Carolyn. *Handbook of Autoethnography*, New York, Routledge, Taylor and Francis. Edición de Kindle. 2013.

[viii] Carolyn Ellis es una investigadora estadounidense muy conocida por sus indagaciones sobre la autoetnografía desde un enfoque reflexivo de la investigación, la escritura y la narración, que conecta lo autobiográfico y lo personal con lo cultural, lo social y lo político. Su investigación se centra en cómo los individuos negocian identidades, emociones y significado, profundizando en estos aspectos mediante relaciones de cercanía.

[ix] Holman, Stacy; Adams, Tony and Ellis, Carolyn. *Handbook of Autoethnography*, New York, Routledge, Taylor and Francis. Edición de Kindle. 2013, p.9.

[x] Turner, V. *From ritual to theatre: The human seriousness of play*. New York, Performing Arts Press, 1982, p.11.

[xi] Denzin, N. K., *Performance ethnography: Critical pedagogy and the politics of culture*. Thousand Oaks, Sage, 2003, p. 23.

[xii] Madison, D. S., "Performance, personal narratives, and the politics of possibilities", en S. J. Dailey (Ed.), *The future of performance studies: Visions and revisions*, Annandale, National Communication Association, 1998, p. 282.

[xiii] Bochner, Arthur P; Adams, Tony and Ellis, Carolyn, "Autoetnografía: Un panorama, Astrolabio nº 14, 2015.

[xiv] Alexander, B. K., Anderson, G. L. & Gallegos, B. P. Eds. *Performance theories in education: Power, pedagogy, and the politics of identity*, Mahwah, Erlbaum, 2005.

[xv] Denzin, N. K. [2003].

[xvi] Denzin, N. K. *The qualitative manifesto: A call to arms*. Walnut Creek, Left Coast Press, Inc, 2010, p.18.

[xvii] Denzin, N. K. "The politics and ethics of performative pedagogy: Toward a pedagogy of hope", en D. S. Madison & J. Hamera (Eds.), *The SAGE handbook of performance studies*, Thousand Oaks, Sage. 2006, p.362.

[xviii] Ellis, C., & Bochner, A. P. *Composing ethnography: Alternative forms of qualitative inquiry*. Walnut Creek, AltaMira Press. 1996.

[xix] Richardson, L., "Writing. A Method of Inquiry", en Denzin, N. y Lincoln, Y. (eds.), *Collecting and Interpreting Qualitative Materials,* Thousand Oaks, California: Sage, 2003.

[xx] Ellis, C. y Bochner, A.,"Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity. Researcher as Subject", en Denzin, N. y Lincoln, Y. (eds.), *Collecting and Interpreting Qualitative Materials,* Thousand Oaks, California, Sage, 2003.

[xxi] Turner, V., *The anthropology of performance*. New York: Performing Arts Press, 1986, p.146.

[xxii] Los misterios eleusinos eran ritos de iniciación al culto a la diosa de la fertilidad, Deméter, y a su hija Perséfone, que se celebraban en Eleusis, una población cercana a la ciudad estado de Atenas, en la antigua Grecia. De todos los ritos celebrados en la Antigüedad, estos eran considerados los de mayor trascendencia. Los ritos, las adoraciones y las creencias del culto eran guardados en secreto y unían al adorador con las diosas. Sócrates, Platón, Aristóteles o Sófocles participaron en los ritos de Eleusis.

[xxiii] En España y Latinoamérica el término performance no tiene una traducción equivalente en español. La palabra 'performance' se usa en las

artes, especialmente para referirse al arte de la performance, al arte de acción, o las denominadas “artes vivas”..

[xxiv] Ceballos, Maritza y Alba, Gabriel, *Conceptos,* en Signo y Pensamiento nº *43,* 2003, p.12.

[xxv] La palabra se refiere a una forma artística que surgió en los años sesenta para impugnar el mercado institucional del arte, cuyos representantes no tenían facilidades de acceso a los museos, a las galerías, o a los centros oficiales de la cultura. El performance, según esta visión, nació en la calle. El artista era el dueño de sus recursos, su talento y, sobre todo, de su cuerpo, y era además soberano para producir su acción artística en cualquier lugar, ante un público que muchas veces se sorprendía hasta sentirse provocado por su trabajo. El performance, antiinstitucional, antielistista y anticonsumista viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática.

[xxvi] Edición que sería reeditada, revisada y ampliada en 1988 y nuevamente en 2000 y 2003. Schechner, Richard, *Performance Theory,* New York, Routledge, 2003.

[xxvii] Tendrían lugar durante los dos años siguientes, en Arizona y New York. Las conferencias eran largos encuentros de un número relativamente pequeño de personas, que duraban de cinco días a dos semanas. Los participantes tenían mucho tiempo para intercambiar ideas, ver representaciones juntos, contarse historias y socializar.

[xxviii] Cit. en Schechner, Richard and Appel, Willa (Eds.) *By means of performace,* New York, Cambridge University Press, 1990, p.1.

[xxix] Según Turner, en los rituales de paso la fase más importante es la ‘liminar’, un periodo en el que una persona no es “ni esto ni aquello” en cuanto a categorías sociales e identidades personales: Las entidades liminares no están ni aquí ni allá; están en medio de las posiciones asignadas y reguladas por la ley, la costumbre, la convención y el ceremonial. *Véase* Turner, Victor, [1969] *El proceso ritual,* Madrid, Taurus, 1988, p.102.

[xxx] Turner, Victor, “Are there universals of performance in myth, ritual and drama?” en *By means of performance*, Schechner, Richard y Appel, Willa (eds.) Camdbridge, University of Camdbridge, 1990, p. 8.

[xxxi] *Ibídem*, p. 13.

[xxxii] Véase el volumen *Estudios de la representación,* Schechner, Richard, México, Fondo de Cultura Económico, 2012.

[xxxiii] http://tisch.nyu.edu/performance-studies.

[xxxiv]https://communication.northwestern.edu/departments/performancestudies.

[xxxv] *Cit. en* Schechner, Richard, *Estudios de la representación. Una introducción.* México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2012, p.37.

ESCRIBIR. NOTAS DE UN VIAJE A LA AUTOETNOGRAFÍA

Libros Lindos es un proyecto editorial con afán de
gozo, experimentación y aprendizaje; es decir, un
proyecto Hedonista.

Una apuesta por la hibridación y la mezcla de
lenguajes.

Una búsqueda de voces nuevas.
Una iniciativa cuidadosa, tanto en la forma como en el
contenido.

Nuestra esperanza en que la belleza transforma
pequeñas parcelas del mundo.